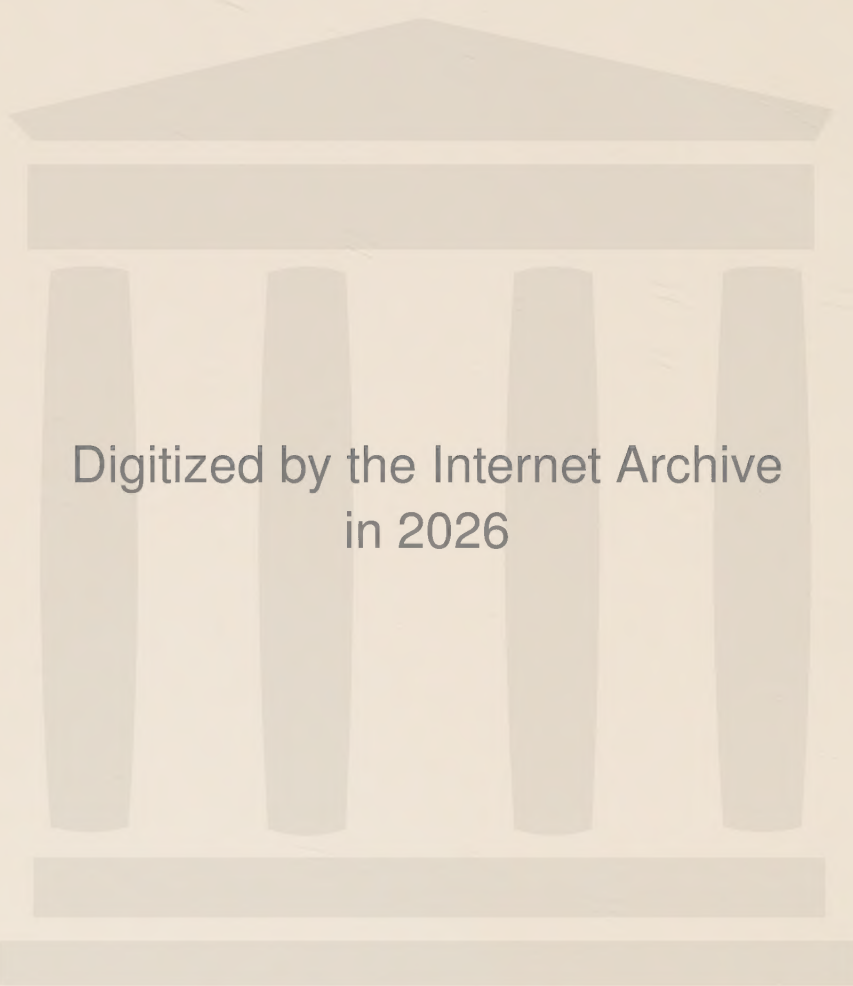






Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41549212_0002

**TROUBADOURS D'OC ET TROUBADOURS
GALICIENS-PORTUGAIS**

**RECHERCHES SUR QUELQUES ÉCHANGES
DANS LA LITTÉRATURE DE L'EUROPE
AU MOYEN ÂGE**

I

JEAN-MARIE D'HEUR
CHARGÉ DE RECHERCHES DU F. N. R. S.

TROUBADOURS D'OC ET TROUBADOURS
GALICIENS-PORTUGAIS.

RECHERCHES SUR QUELQUES ÉCHANGES
DANS LA LITTÉRATURE DE L'EUROPE
AU MOYEN ÂGE

Ouvrage publié avec le concours
de la Fondation Universitaire de Belgique



FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN
CENTRO CULTURAL PORTUGUÊS
PARIS 1973



FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN
CENTRO CULTURAL PORTUGUÊS
51, AVENUE D'IÉNA

PARIS 16^e

AVANT-PROPOS

Si la poésie portugaise médiévale a survécu, c'est peut-être en grande partie à l'Italie de la Renaissance qu'elle le doit. Sans Angelo Colocci, qui fit copier les deux «cancioneiros», dont l'un est aujourd'hui à la Bibliothèque Nationale de Lisbonne et l'autre à la Vaticane, nous ne disposerions, selon toute probabilité, que des pièces du «Cancioneiro da Ajuda»: peu de chose, en somme, compte tenu de l'importance attribuée actuellement, pour la littérature portugaise, aux chansons dites «de amigo», en raison de leur caractère spécifiquement national.

Mais en contribuant ainsi à conserver les trésors de la poésie médiévale, l'Italie ne faisait que payer la dette qu'elle avait contractée envers la poésie et la culture provençales. Une part incalculable leur revenait en effet dans l'épanouissement de la poésie sicilienne primitive, puis du Dolce stil nuovo. Ce dernier, qui représente indiscutablement un pas en avant dans la conquête de la liberté poétique, ne fait que reprendre, pour leur donner une touche italienne originale — il a plus innové sur le plan de la technique formelle —, des thèmes et des motifs qu'il tenait de cette tradition poétique.

*On le note tout particulièrement chez le Dante de la Vita Nuova et dans l'oeuvre de poètes comme Guido Guinizelli et Guido Cavalcanti. Mais Pétrarque lui-même, qui est peut-être le plus grand poète lyrique de tous les temps et sûrement celui qui exerça l'influence la plus vaste et la plus profonde, la plus durable et la plus étendue, jusqu'au XIX^{ème} siècle, ne saurait se vanter de ne rien devoir à la poésie provençale. Sá de Miranda ne l'a-t-il pas d'ailleurs admis dans une de ses lettres? **

* Carta à maneira Italiana, a dom Fernando de Meneses, in édition de 1595 das Obras, fól. 51 r: «Despois coa melhor lei, entrou mais lume /

Or, dans le Portugal du XVIème siècle, personne n'était plus autorisé, pour mettre en lumière la dette de Pétrarque envers la Provence amène et cultivée, que celui qui avait introduit chez nous les formes du Dolce stil nuovo et du pétrarquisme.

Avec ce livre commence une nouvelle collection des publications du Centre Culturel Portugais. Elle a pour titre: «Cultura Medieval e Moderna» — cette dernière épithète couvrant une période d'environ quatre siècles, de la Renaissance à la fin du XIXème siècle. Nous espérons que bientôt des chercheurs, portugais et non portugais, viendront y ajouter leur contribution. Nous aimerions y publier surtout des ouvrages concernant la civilisation portugaise, considérée sous l'angle de ses implications et de ses relations internationales. C'est en tout cas de bon augure, pour cette collection débutante, que d'accueillir l'étude de Monsieur Jean-Marie d'Heur sur les aspects essentiels de la poésie médiévale portugaise. Il ne m'appartient pas de souligner les mérites de cet ouvrage, car le fait même d'avoir souhaité le publier montre combien je l'apprécie. Je tiens cependant à relever qu'il représente l'aboutissement de longues années de recherches, conduites avec beaucoup de rigueur et de prudence, et que l'exposé en est fait avec une grande sobriété, au point de se limiter strictement à l'essentiel. J'en viens même à me demander si l'auteur n'est pas allé trop loin dans cette voie. Cette recherche peut prêter le flanc à la critique, de la part de ceux qui estiment que le lecteur a le

Suspirose milhor, veo outra gente / De que Petrarcha fez tão rico ordume. / Eu digo os Proençaes, de que ao presente / Inda rithmas oulmos que entoarão / As Musas delicadas altamente».

droit d'être largement informé, non seulement sur les aspects fondamentaux, mais aussi sur les secondaires. Pour ma part, je pense qu'il est mille fois préférable pour la science que le savant nous présente un discours dépouillé, écartant toute virtuosité dialectique ou verbale, pour se concentrer sur les points que la critique veut mettre en lumière. On peut admettre que la vulgarisation fasse appel à d'autres méthodes et à un style plus facile, que l'essai suive une orientation méthodologique différente, tendant à une problématique théorique. Jongler avec les mots, les idées ou les formes n'est pas le fait de la science. Son austérité exige de celui qui s'y voue une retenue constante : il ne lui suffit pas d'être sérieux moralement, mais il doit posséder le culte de la rigueur, de l'économie verbale, le respect pour un langage qui ne vise qu'à être correct, sans pour autant refuser une certaine élégance qui peut s'allier à la simplicité.

L'étude ne se borne pas, cependant, au sujet de recherches choisi par l'auteur, car il a tenu à procéder à une mise au point synthétique des principaux problèmes historiques, que pose la poésie portugaise médiévale. À mon avis, l'un des chapitres les plus suggestifs et les plus utiles de cet ouvrage est celui où il retrace l'évolution de la critique en ce qui concerne les questions — vexatae quaestiones parfois — de la poésie portugaise primitive, sans oublier les différentes théories et positions des philologues. Dans cet aperçu, Monsieur Jean-Marie d'Heur tient à faire une part égale à toutes les positions critiques. Il connaît parfaitement les travaux de Carolina Michaëlis, de Rodrigues Lapa et de Costa Pimpão, au Portugal, et il donne l'essentiel de leurs conclusions, en des synthèses claires et sobres. Il n'ignore pas non plus, comme de juste, les très impor-

tantas études de l'école philologique italienne des XIXème et XXème siècles, de Cesare de Lollis et Monaci à Pellegrini, de Molteni à Luciana Picchio et Tavani, mais, tout en reconnaissant leur mérite, il se garde d'adopter aveuglément leur point de vue. Il sait aussi tout ce que l'on trouve couramment dans les manuels de Littérature portugaise, au Portugal et à l'étranger; là, toutefois, je me demande s'il y a bien lieu d'attacher de l'importance à des opinions critiques formulées, le plus souvent, par des écrivains intelligents certes, mais qui se contentent de répéter pour la seconde ou la troisième fois des propos destinés à la vulgarisation, sans valeur pour la recherche philologique.

Comment désigner à l'attention du lecteur quelque chapitre en particulier de l'ouvrage de Monsieur d'Heur, alors qu'il trouvera dans tous des renseignements d'un grand intérêt critique et culturel? Pourtant, je ne voudrais pas manquer de souligner la portée du chapitre sur la métrique, car il y donne de façon exemplaire le status quaestionis. Très au courant des recherches de ses prédécesseurs — bien peu nombreux d'ailleurs, mais dont deux au moins, Celso Cunha et Giuseppe Tavani, sont remarquables — il nous propose un tableau aussi complet que possible de la problématique technico-formelle de la poésie primitive portugaise. Le trait est peut-être parfois trop rapide, la synthèse trop schématique. Mais cela tient, je le répète, au respect rigoureux d'une ligne méthodologique. Des chapitres courts mais denses. Illustration constante de la théorie par les documents. Regrettons seulement que Monsieur d'Heur ne se soit pas attardé un peu plus, par exemple, sur l'étude de quelques conclusions d'Eugenio Asensio, renfermant une idée assez nouvelle et qui méritait d'être soulignée: en effet, les recher-

ches de ce savant allient au culte fervent de la beauté esthétique, une originalité de la vision critique et une rigueur de l'interprétation, qui ne sont pas toujours l'apanage des médiévistes.

Qu'il nous soit, pour finir, permis d'observer que le chapitre des conclusions tient plus que ses promesses, sans que l'auteur ait voulu épuiser en elles toute la richesse de la matière traitée dans une étude aussi approfondie que la sienne. Ceci, j'en puis répondre, par goût de la sobriété, et conformément à la direction méthodologique qu'il avait adoptée en même temps qu'il s'imposait un style d'une discrétion toute scientifique.

Pour ce qui a trait à la bibliographie, nous eussions préféré, plutôt qu'une liste d'espèces, d'ailleurs rigoureusement établie, une construction sinon critique, du moins signalétique. Nous eussions aimé également que l'auteur s'en tint à des critères plus stricts dans la description des éditions anciennes. Mais reconnaissons que rien ne l'y obligeait, la bibliographie n'ayant ici pour but que de compléter la documentation présentée à l'appui de cet important travail.

J'exprimerai donc toute ma gratitude à Monsieur Jean-Marie d'Heur pour avoir porté son choix sur les publications du Centre Culturel Portugais — car une étude de cette valeur aurait sa place dans n'importe quelle collection bibliographique européenne —, et mes félicitations pour les mérites de son travail. Je voudrais aussi remercier mes collaborateurs, et notamment Madame Simone Biberfeld et Mademoiselle Maryvone Simonnot.

Paris, le 27 juillet 1973

Le Directeur du Centre Culturel Portugais

José V. de Pina Martins

À CHARLES ROSTAING

PRÉFACE

Au seuil de ce livre, ce m'est un agréable devoir de remercier les quelques personnes qui en ont permis, encouragé, ou aidé, la réalisation et la publication.

Il me faut placer au premier rang MM. les membres de la Commission de Philologie et MM. les membres du Conseil d'administration du Fonds National belge de la Recherche Scientifique qui m'ont accordé et renouvelé par deux fois de 1962 à 1966 un mandat d'Aspirant. Je détacherai trois noms avec un plaisir particulier: les noms des deux représentants de l'Université de l'État à Liège, le Prof. Marcel DUBUISSON, notre Recteur honoraire, et le Prof. Jules LABARBE, notre actuel Doyen de la Faculté de Philosophie et Lettres, et le nom du «champion» des romanistes qu'est le représentant de l'Université libre de Bruxelles, le Prof. Albert HENRY.

La première version de ce livre a été présentée comme thèse de philologie romane à l'Université de Paris-IV. À mon jury de Sorbonne, composé du Prof. Charles ROSTAING, directeur de l'Institut d'études provençales, du Doyen Raymond CANTEL, directeur de l'Institut d'études portugaises et brésiliennes, et de M. Irénée-Marcel CLUZEL, chargé de cours à la Faculté catholique de Paris, je suis redevable de remarques savantes et précieuses. La dédicace à Charles ROSTAING exprime ma particulière gratitude pour un directeur de thèse que j'oserai appeler, sa modestie naturelle dût-elle en souffrir, un directeur exemplaire.

Au passage, je m'en voudrais de ne pas mentionner le Prof. Louis MOURIN, des Universités de Gand et de Bruxelles, ni M^{lle} Suzanne CORNIL, de Bruxelles, qui ont mis et laissé à ma disposition quelques ouvrages bienvenus de leurs biblio-

thèses, pour un délai souvent fort long, à une époque où j'étais condamné à ne pouvoir voyager que difficilement. M^{me} Marie de la Conception VILHENA, lectrice de portugais à l'Université de Provence, a voulu lire attentivement mon manuscrit et m'a courtoisement communiqué plusieurs observations dont j'ai fait mon profit.

Cette thèse parisienne a été jugée une deuxième fois avant d'être reconnue par arrêté ministériel comme équivalant à une thèse belge de doctorat en Philosophie et Lettres. Les exigences légales belges en la matière sont sérieuses et telles que la Section de Philosophie et Lettres de la Commission ministérielle d'équivalence des titres académiques, que préside le Recteur Maurice LEROY, avant de faire ses propositions au ministre a tenu à prendre l'avis de quatre romanistes belges, MM. Jules HORRENT (qui fut à Liège le maître qui me donna le premier le grand goût de quelques langues romanes qu'il pratique, comme l'italien, l'espagnol, le catalan, et le portugais), Paul REMY, Pierre RUELLE, Guy MURAILLE. J'ai cependant regretté de ne pouvoir disposer du texte de leurs rapports afin de bénéficier de leurs critiques; on m'en a seulement fait connaître la substance élogieuse.

Quand un livre est fait, il reste à le publier. Aussi l'ouvrage a-t-il été jugé une troisième fois et a-t-il fait objet d'une distinction flatteuse de la part de la Fondation universitaire de Belgique qui sur l'avis de deux rapporteurs scientifiques, (la tradition exigeant qu'ils restent anonymes, je prie M. le Secrétaire général Marcel GROSJEAN de leur transmettre mes remerciements), a accordé pour la publication une subvention généreuse. Voici le résumé de l'ouvrage, tel qu'il figure dans

le 52^e Rapport annuel (1971-1972) de la Fondation universitaire (Bruxelles, s. d., pp. 30-1):

«L'importante 'introduction' à cet ouvrage de littérature médiévale comparée constitue une sorte d'inventaire des études historiques, thématologiques, et métriques, entreprises de la fin du XVIII^e siècle à nos jours sur les rapports existant entre la poésie lyrique occitane et la poésie lyrique en langue galicienne-portugaise. Cependant, afin d'ouvrir une voie d'approche nouvelle et originale pour l'étude de ces relations, l'auteur a voulu examiner systématiquement dans leur ensemble les pièces dont on sait ou dont on suppose qu'elles ont été composées en tout ou en partie, ou même recueillies, dans l'autre langue par les Galiciens-Portugais et par les Occitans.

Dans la première partie, ont été examinées des pièces de Garcia Meendiz d'Eixo, de Fernand Garcia Esgaravunha, de D. Arnaldo et d'Alphonse le Savant, enfin d'Ayras Nunes. Dans la deuxième partie, le descort plurilingue de Raimbaud de Vaqueiras, la nouvelle En aquel temps de Raymond Vidal de Besaudun, la tençon entre Jean Soares Coelho et Picandon, trois pièces de Boniface Calvo de Gênes, et la cobla en 6 ou 4 «langages» de Cerveri de Girone. Chaque pièce fait l'objet d'une édition critique nouvelle fondée sur tous les manuscrits connus. Les problèmes rencontrés sont nombreux, à commencer par ceux que posent l'identification et la détermination philologiques de la langue originale — (homogène ou hétérogène?) — de textes souvent maltraités dans leur tradition manuscrite par des copistes étrangers et souvent imparfaitement restitués par les éditeurs modernes, faute d'une vue d'ensemble des deux systèmes lyriques concernés.

Dans la troisième partie de l'ouvrage, l'auteur expose la synthèse des résultats fournis par l'examen linguistique et stylistique des pièces énumérées plus haut, et, la confrontant avec les travaux de ses devanciers, il cherche à redéfinir, notamment, le «trouver à la provençale» et la «manière provençale» revendiquée par les rois troubadours Alphonse le Savant et Denis de Portugal.

Le regroupement des renseignements historiques confirme au préalable que le lieu d'interpénétration par excellence de la lyrique occitane et de la lyrique galicienne-portugaise dans la Péninsule ibérique, a été la Cour de Castille-Léon.

Les conclusions dégagent les significations historique et littéraire du recours à l'allophonie: l'auteur a cherché à montrer comment deux systèmes lyriques médiévaux se sont confrontés, se sont reconnus, et ont fonctionnalisé leurs oppositions linguistiques».

Néanmoins, mon volume de recherches n'aurait pu voir le jour si le Prof. Joaquim VERISSIMO SERRÃO, l'actuel Recteur de l'Université Classique de Lisbonne, qui dirigea jusqu'à l'an dernier le Centre Culturel Portugais de Paris, ne l'avait accueilli avec enthousiasme. Aujourd'hui, le grand connaisseur de l'humanisme, et humaniste lui-même, M. José V. de PINA MARTINS, qui préside aux destinées du Centre de l'Avenue d'Iéna, en a proposé l'impression, comme premier titre de la nouvelle série «Cultura Medieval e Moderna», au Conseil d'Administration de la Fondation Calouste Gulbenkian. J'ai été flatté de ce qu'il ait spécialement voulu composer, dans un style original, l'avant-propos 'critique' du livre qui inaugure cette collection.

Vinalmont, août 1973.

INTRODUCTION

«La Prouenza alcuni fanno madre di tal
inuento...».

M. Equicola, *Libro de Natura
d'Amore*, 1525.

L'expansion de la poésie lyrique des troubadours occitans du moyen âge est européenne. Elle a, de longue date, été reconnue comme telle. Connaissant ceux qu'on appela, tantôt les Limousins (ou les Poitevins), tantôt les Provençaux, il suffisait de lire les Siciliens, puis les Toscans, jusqu'à Dante et Pétrarque, de déchiffrer les *Minnesänger* germaniques, de se réciter les chansons courtoises des trouvères du Nord, pour s'aviser que la lyrique médiévale des peuples européens a été grandement tributaire des troubadours, quant à l'inspiration, quant aux concepts, quant aux formes.

La première poésie lyrique en langue galicienne-portugaise, qui se développe apparemment dès la fin du XII^e siècle avant d'atteindre son âge d'or dans la deuxième moitié du XIII^e et au début du XIV^e siècle, n'échappe pas à cette dépendance. Un vaste domaine géographique est ainsi concerné, parce que la lyrique galicienne-portugaise ne confond pas ses limites avec celles, politiques, et donc par moments fluctuantes, de la Galice et du Portugal, et parce qu'elle a été pratiquée dans toute la Péninsule ibérique chrétienne, pendant plus d'un siècle et demi: en guise de preuve, il suffira de rappeler que c'est

en galicien-portugais que le roi de Castille et de Léon, Alphonse le Savant (1221-1284), composa ses célèbres *Chansons de sainte Marie*.

Depuis le siècle passé, époque privilégiée de la divulgation et de l'exploitation des chansonniers occitans et portugais, «antiquaires», historiens des lettres, critiques, ou, à l'occasion, éditeurs de textes, se sont attachés à montrer quelles influences les troubadours d'oc ont pu exercer sur ceux-là qui, d'instinct, se sont baptisés *trovadores* et *jograres*, sûrs d'être — non des continuateurs ou des épigones —, mais les représentants d'un Art de Trouver authentique et les mainteneurs d'une tradition pérenne.

Mon propos, dans cette introduction, n'est pas d'écrire l'historiographie détaillée de ces recherches comparées¹. Mais encore m'a-t-il paru nécessaire, pour situer mes propres recherches, de dépouiller le plus complètement possible la bibliographie, afin d'indiquer comment l'étude des relations littéraires entre la lyrique occitane et la lyrique galicienne-portugaise a emprunté trois voies principales, celle de l'enquête historique

¹ Sans doute, une telle entreprise ne manquerait-elle pas en soi, ou par comparaison, d'intérêt. Sans doute serait-elle longue, mais rassembler, étudier ensuite, plusieurs centaines de titres passablement dispersés, n'a jamais excédé ni les forces ni les moyens d'un seul. D'ailleurs, l'ébauche d'un «état présent des recherches sur» le sujet qui nous occupe a déjà été esquissée à deux reprises, avec un bonheur inégal, il est vrai. Une première fois par Carolina Michaëlis de Vasconcellos dans l'épais volume de «commentaires» qui accompagne son édition du *Cancioneiro da Ajuda*, en 1904. Infidèle à l'adage *Suum cuique* qu'elle avait inscrit en épigraphe de sa «Resenha Bibliographica» (p. [1]), C. Michaëlis néglige de citer un article de Th. Braga intitulé *Da tradição poetica provençal na litteratura portugueza* paru dans la revue *Era Nova*, 1880-81, 97-110, alors qu'elle cite (p. 55) le même tome de ladite revue pour d'autres contributions de Braga qu'elle analyse. L'article *Da tradição* fait le point de la question, des origines à sa date de parution. Plus près de nous, en 1949, M. J. Filgueira Valverde, au tome I de la monumentale *História general de las literaturas hispánicas* publiée sous la direction de D. G. Díaz-Plaja, a tenté la synthèse des théories et des opinions en présence.

Les essais de C. Michaëlis et de M. Valverde m'ont fixé bien des points de repère précieux et m'ont facilité l'approche du sujet.

(inséparable au départ de l'ecdotique), celle de la thématologie, et enfin celle de la métrique.

I. État des recherches historiques

Au cours d'une période de plus de cent cinquante années, ceux qui ont écrit sur le chapitre se sont fixé principalement deux objectifs:

- une chronologie aussi sûre que possible des oeuvres et des auteurs concernés;
- la détermination des circonstances qui ont permis et favorisé la réception de la culture troubadouresque dans la Péninsule ibérique.

A. Il n'est pas surprenant que les premiers essais du XVIII^e et du XIX^e siècle soient marqués par les hésitations, les audaces, les contradictions, qui caractérisent des disciplines jeunes, et qui cherchent encore leur objet en éprouvant leurs méthodes.

Signalons qu'en 1810, l'envoyé extraordinaire et plénipotentiaire de Sa Majesté Britannique à Lisbonne, Charles Stuart de Rothesay, fait prendre une copie du Chansonnier portugais conservé alors dans la bibliothèque du Collège des Nobles. Plus tard, ce chansonnier portugais passera dans la bibliothèque du palais royal d'Ajuda où il est encore. Stuart, muté à Paris en 1814, prête sa copie à François Raynouard ².

² Sur la carrière de Stuart (1779-1845), voyez *The Complete Peerage* ed. by G. H. White, vol. XII, part 1, Londres, 1953, 409-10. Le diplomate séjourna à Lisbonne de février 1810 à avril 1814. Il rejoignit Paris en juin 1814. White note une remarque extraite des *Memoirs of an ex-Minister* (I, 161-62) de Malmesbury: «He was Wellington's right hand man in the Peninsular War, as Commissioner managing the Spaniards and Portuguese Juntas which he did with great ability».

Je découvre dans le *Discurso historico pronunciado na sessão publica [...] em 24 de Junho de 1812* par le Secrétaire de l'Académie J. G. Ch. Müller (in *Memorias de Mathematica e Physica da Academia R. das Sciencias de Lisboa*, t. III, parte II, 1814, pp. XIX-LII) que Stuart fut

L'académicien provençaliste était à l'époque occupé à construire sa *Grammaire comparée des langues de l'Europe latine, dans leurs rapports avec la langue des troubadours*, qu'il fit paraître en 1821. On connaît la thèse de cet ouvrage: montrer que la langue «romane» — celle-là même des troubadours occitans — a servi de mère aux autres langues latines européennes. Ainsi, à la linguistique romane balbutiante, le public savant dut-il de découvrir pour la première fois une cinquantaine de vers de chansons galiciennes-portugaises du moyen âge³. Sur

élu Membre d'honneur en vertu de «suas raras qualidades» dès le 10 nov., 1810 (p. XXVI).

Bibliophile de talent — à sa dispersion le 31 mai 1855 en vente publique, sa bibliothèque, selon le Catalogue imprimé, était riche de 4323 pièces (cité par C. Michaëlis, o. c., II, 6, n. 1) — Stuart avait dû s'empresse de faire prendre copie du Chansonnier du Collège des Nobles. Raynouard signale en effet que «La copie que possède le ch. Stuart est terminée par ces mots: «Copiado e conferido por mim Bernardo Jozê de Figueiredo e Silva, com faculdade regia para autenticar [sic] documentos de letra antiga. Lisboa 19 de mayo 1810». Bernado [sic] Jozê de Fig^{do} e S^a.» (Cfr. *Grammaire comparée* citée ci-après, p. XLII).

J'insiste sur ces détails, parce que leur connaissance eût permis à l'excellent archiviste que fut Pedro d'Azevedo de s'épargner un article sur *A cópia mais antiga do Cancioneiro da Ajuda* (dans le *Boletim da Segunda Classe* [...]. *Academia das Ciências de Lisboa* 5, 1911, 350-57). Azevedo suppose que João da Cunha Taborda chargé par l'Académie dès 1816 de copier le Chansonnier en vue de son édition, et qui s'était acquitté de sa tâche en 1818, avait en fait pris plus d'une copie du manuscrit. «Uma dessas cópias, julgo eu, foi parar às mãos de Lord Stuart, que a fez imprimir. Não me parece provável que em tão pequeno lapso, como o que decorre de 1816 a 1823, alguém que não fosse Taborda tivesse consagrado tempo a semelhante trabalho, a não ser que houvesse cópia anterior, conceito que afasto da realidade. Parece-me, pois, estabelecido que foi João da Cunha Taborda o copista da infeliz leitura que Stuart estampou» (p. 351). Voyez aussi ma note 6.

³ Sauf erreur ou omission dans mes relevés, Raynouard emprunte 47 lignes à la copie de Stuart pour sa *Grammaire* (pp. 12, 34, 41, 45, 57, 99, 141, 146, 153, 167, 174, 178, 179, 184, 188, 267, 268, 337, 343, 350). Ces lignes, qui sont fournies avec référence aux folios du manuscrit, correspondent à une bonne cinquantaine de vers. Est-il besoin de signaler que certaines remarques de Raynouard doivent être accueillies avec circonspection? Un exemple suffira. Cherchant à prouver que les substantifs féminins terminés en — AT dans la langue des troubadours, langue romane

leur date, Raynouard reste prudent et se retranche derrière l'avis d'une notice en portugais moderne, jointe à la copie de Stuart⁴: cette poésie est dans une langue qui se parlait

primitive, se retrouvent ailleurs, le grammairien en vient à écrire: «Quoi-que la langue portugaise ajoute généralement un E à la désinence romane AD ou AT, il n'est pas sans exemple que cette désinence primitive ait été conservée.

E se vus eu VERDAD non disser. [...] fol. 63. [...]

Mais a VERDAD vus quer eu dixer [...] fol. 42.»

Il manque évidemment une syllabe à chacun de ces deux décasyllabes et les deux passages doivent être corrigés en *verdad*<e>, ce qui réduit à néant l'exemple exceptionnel allégué (p. 41).

⁴ J'ai pu identifier l'auteur de cette notice en la personne d'Antoine Ribeiro dos Santos (1745-1818), dont l'oeuvre manuscrite en grande partie inexplorée, est conservée dans le *Fundo Geral* de la Bibliothèque Nationale de Lisbonne dont il fut directeur.

Raynouard, *Gram. comp.*, pp. XLI-
-XLII.

Ribeiro, *Obras*, t. XIX, FG 4601,
f. 180 r-v.

L'idiome de ce Cancioneiro est portugais gallicien, qui, pour me servir des expressions de la note placée en tête de la copie: «Se falou na provincia d'entre Douro e Minho, nos primeiros seculos da monarquia e qual se usou muito na poesia entre nós e os Gallegos e Castelhanos, ainda em tempos, em que o dialecto portuguez em geral se hia polindo e separando do Galliziano extreme, que no seculo X et XI se fallava em toda a Galliza e Portugal ate Coimbra.»

A lingoagem he do antigo Dialecto Portuguez Galliziano, que [mt.° = *muito*, biffé]

se fallou na Provincia d'entre Douro e Minho nos primeiros seculos da Monarquia; o qual se vzou mt.° na Poezia entre nós e os Gallegos e Castelhanos, ainda em tempos, em que o Dialecto Portuguez em geral se hia polindo, [*virgule ajoutée*] e separando do Galliziano [*extreme* biffé], que no seculo X e XI. se fallava em toda a Galliza e Portugal até Coimbra.

L'extrait cité de Ribeiro dos Santos fait partie de ses *Memorias da Poesia em Portugal*, Cap. II Da Poesia Portuguesa no Século XIII. Art. I Noticia de hum Cancioneiro inedito (f. 177-194 v, il s'agit d'un cahier précédemment paginé). Au f. 177 r, une date au crayon, «2-1-87».

Dans le tome XX des *Obras* du même auteur, le même chapitre est transcrit sous une forme plus soignée, peut-être pour l'impression (FG

«nos primeiros [sic] seculos da monarchia». Par son caractère vague, pareille datation nous reporte aux XII^e-XIII^e siècles : en effet, on admet traditionnellement que l'avènement de la monarchie remonte à la bataille d'Ourique en 1139⁵. En somme,

4602, f. 32-49 v; il s'agit encore d'un cahier précédemment paginé avant la reliure). Au f. 32 r figure la date du «2-1-92». Carolina Michaëlis résume (o. c., II, pp. 2-4) ce chapitre inédit, d'après le tome XIX. Elle écrit (p. 2) que Ribeiro «condensa, je pense dans la dernière décennie de sa vie, ses rapides recherches en un chapitre d'une *Histoire de la poésie portugaise*»; elle ajoute (p. 4) qu'«on ne connaît pas la date exacte de ce premier essai, destiné certainement à paraître dans les *Mémoires de Littérature de l'Académie*, où Ribeiro dos Santos, un des membres fondateurs, avait publié diverses études depuis 1779». Si on peut faire fonds sur les dates que j'ai relevées dans les cahiers des *Obras* qui nous intéressent, la notice du Chansonnier pourrait appartenir à la fin du XVIII^e siècle.

Dans le tome XXI des *Obras* (FG 4603, f. 1-9 v), j'ai découvert un petit «Vocabulario / Dos Termos da Antiga Lingua / Portuguesa / Do Cancioneiro Ms. / Que ha no Real Collegio / De Nobres.» Il groupe plus de deux cents entrées, et est suivi (f. 9 r-v) d'un «Avertissement» sur la nature galicienne de certains mots relevés. Notons que l'Académie de Lisbonne (cf. *Historia e Memorias da Academia Real das Sciencias de Lisboa*, VI, 1, 1819, pp. CXXII-CXXIII) mit au concours pour 1820 le sujet «*Hum glossario das Palavras Portuguezas communs com a antiga lingua Romana ou dos Trovadores*».

Ribeiro dos Santos a d'autre part publié *Das origens, e progressos da poesia portugueza* dans les *Memorias de litteratura portugueza, public. pela Academia Real das Sciencias de Lisboa* VIII, parte II, 1814, 233-51. L'article comprend deux chapitres: [I] «Introdução do uso da Poesia na Hespanha primitiva, e particularmente na Lusitania.» [II] «Da Poesia Portugueza nos Seculos XII. e XIII.» Ils portent dans le ms. du FG 4601, f. 3 r et f. 26 r, les dates respectives du 2-1-85 et du 2-1-86. Ne s'agirait-il pas éventuellement des dates de lecture des articles sous forme de communication aux séances de l'Académie Lisbonnienne?

Relevons pour notre propos que Ribeiro fixe la première époque de la poésie portugaise dans les premiers temps de la Monarchie. Il note encore que cet établissement poétique est contemporain du foisonnement en Provence, de tous ceux qui cultivaient la «Lingua Catalãa-Franceza» (p. 248, note a).

⁵ Là-dessus consulter la monographie du général Vitoriano José César, *A fundação da monarchia portuguesa (batalha d'Ourique) (25 de Julho de 1139)*, 1927.

L'article de M. A. Botelho da Costa Veiga, *Breves palavras sôbre a*

elle est comparable aux appréciations qu'on peut recueillir çà et là dans les travaux de l'Académie des Sciences de Lisbonne, dont l'assemblée se proposait, au cours de la deuxième décennie du siècle passé, de patronner une édition du Chansonnier du Collège des Nobles⁶, à cette différence près que, de l'avis de

questão de Ourique, dans *O Instituto* 76, 1928, 376-89, se limite à des considérations de stratégie.

Qu'on me permette pour plus de détails de renvoyer aux historiens, Herculano en tête, *História de Portugal desde o começo da monarquia até o fim do reinado de D. Afonso III*, livre II — 1128-1185, Lisbonne, 9^e éd. s. d., t. 2, 171-74, et note XVI, pp. 279-87.

⁶ Au cours de la séance publique du 24 juin 1815, le Secrétaire de l'Académie J. B. de Andrada e Silva examine la décadence des lettres depuis le siècle d'Auguste jusqu'à la Renaissance, et il souligne l'influence que l'oeuvre des troubadours «des Gaules et des Espagnes» a eue dans l'adoption et l'illustration des idiomes vulgaires. A cet égard le rôle du roi Denis n'est pas peu grand: «pule e enriquece a lingua compondo Versos e Trovas, que emparelhão, senão excedem, as dos Poetas Provenças, segundo he fama» (p. X). La tâche de la «Commission de la Langue portugaise» consistera à remettre au jour un certain nombre de monuments littéraires oubliés, à «reimprimir o Cancioneiro de Rezende [publié en 1516!]; mas compilando-o em melhor ordem, e inserindo nos lugares competentes as Poesias de outro mais antigo, que existe manuscrito na Livraria do Real Collegio dos Nobres» (p. XIV).

Voir le *Discurso* dans *Historia e Memorias da Academia Real das Sciencias de Lisboa* IV, partie II, 1816, pp. [I]-XXIX.

C. Michaëlis (o. c., II, p. 4), qui cite assez inexactement Andrada e Silva, prétend aussi que «In petto considerava muito provavelmente como trabalho individual de D. Denis o Cancioneiro do Collegio dos Nobres», mais cette supposition paraît gratuite. En tout cas, l'an d'après, en séance du 24 juin 1816, le Vice-Secrétaire F. de Mello Franco rendant compte des travaux de l'exercice écoulé (*Historia e Memorias* citées, t. V, partie I, 1817, pp. [I]-XLII), rappelle que «O Collegio Real de Nobres he possuidor de hum Cancioneiro manuscrito, obra, que parece ser dos primeiros tempos da nossa Monarchia»: c'était déjà l'opinion de Ribeiro dos Santos imprimée en 1814 (cfr. ci-dessus ma note 4). Un paléographe-expert, João da Cunha Taborda, disciple de Ribeiro dos Santos, s'offrit à transcrire le manuscrit (p. XXIV). Par ailleurs, nous savons que Taborda se mit à la tâche en juin 1816, puisqu'une attestation du Secrétaire de l'Académie publiée par Azevedo (art. c., pp. 354-55, pièce de l'*Archivo do Ministerio do Reino*, Maço 495), le certifie. Le 24 juin 1818 dans son discours annuel, Andrada e Silva annonce que l'Académie est en possession depuis peu de la copie «do Cancioneiro velho» (*Historia e Memorias*

certain, le chansonnier devait plutôt être assigné au règne du roi Denis de Portugal (1279-1325). La mémoire du souverain avait en effet été exaltée par le poète humaniste Antoine Ferreira dans l'épithaphe factice dont on ne retient trop souvent que le dernier vers :

A EL REY D. DINIS

Epitaphio.

QVem he este de insignias diferentes
Cetro, & picaõ, & liurõ, e espada, e arado ?
Este foy paz de Reys, & amor das gentes,
Grande Dinis, Rey nunca assaz louuado.
Outros foram nũa só cousa excellentes:
Este com todas nobreceo seu estado.
Regeo, edificou, laurou, venceo,
Honrou as Musas, poetou, & lèo 7.

citées, t. VI, partie I, 1819, p. V). On ne sait ce qu'est devenue la copie de Taborda.

Sur une proposition d'imprimer rapidement tous les Chansonniers portugais, présentée par Teófilo Braga à l'Académie en 1898, et sur la réponse négative de trois membres de la Section d'Histoire et d'Archéologie, on se reportera à C. Michaëlis, *o. c.*, II, 86-8.

⁷ *Poemas Lusitanos do doutor Antonio Ferreira*, Lisbonne, 1598, f. 200 v. J'ai copié l'épithaphe à partir d'un des deux exemplaires de la B. N. de Lisbonne (Res. 200 V). Ferreira, né à Lisbonne en 1528, y mourut en 1569. Son dernier biographe, M. Adrien Roig (*António Ferreira. Études sur sa vie et son oeuvre*, Paris, Centre Culturel Portugais, 1970 [thèse de Montpellier, 1969]) ne fournit aucune précision sur la date du huitain qui nous intéresse (cf. pp. [147-153]).

D'une manière générale, l'époque de D. Denis est, sur les traces de Ferreira, considérée comme celle de la restauration des lettres. Cela vaut autant pour la « poésie bucolique » que pour le « théâtre » (voyez J. de Foyos, *Memoria sobre a Poesia Bucolica dos Poetas Portuguezes*, ou F. M. Trigozo d'Aragão Morato, *Memoria sobre o theatro portuguez. Lida na Assembleia publica de 24 de junho de 1817*, contributions publiées dans les *Memorias da Ac. R. das Sc. de Lisboa I Desde 1780 até 1788*, parues en 1797, pp. 388-401, spécialement pp. 392-93, et t. V, partie 2, 1818, 42-76, spécialement p. 42).

Il y a plus. Le souvenir du roi-poète est encore entretenu dans la mémoire des siècles par une compagnie de généalogistes, d'historiens, de biographes et de bibliographes. À quelques variantes de style, ou quelques amplifications près, tous reprennent à l'humaniste polygraphe Édouard Nunes de Leão (1530-1608) son affirmation, dans quatre ouvrages répétée (en 1585, 1590, 1600 et 1606), que Denis composa des pièces profanes, et d'autres religieuses en l'honneur de la Vierge Marie, à l'imitation des «Limousins», des «Arvernes» et des «Provençaux». En sorte que le souverain fut, Nunes de Léon y insiste, *presque* le premier à composer des poésies vulgaires dans sa langue natale; cette nuance, il est vrai, disparaît chez la plupart de ceux qu'il inspire⁸. L'humaniste assure encore

⁸ Les quatre ouvrages de Duarte Nunes de Leão sont dans l'ordre

- 1) DVARDI NONII / LEONIS IVRISCONSVLTI / LVSITANI CENSVRAE IN LIBEL- / LVM DE REGVM PORTVGALIAE / ORIGINE, QVI FRATRIS IOSEPHI / TEIXERAE NOMINE CIRCVM- / FERTVR. / Item de vera Regum Portugaliae Ge- / nealogia liber. / [...].
OLISIPONE, / Ex officina Antonij Riparij / Typographi Regij. / ANNO MDLXXXV. (*Paris, B. N. Imp. 4° Oz. 2*).
- 2) GENEALOGIA / VERDADERA DE LOS / REYES DE PORTVGAL / con sus Elogios, Por el Licenciado / Duarte Nuñez de Leon del De- / sembargo del Rey / nuestro Señor. [Lisbonne 1590] (*Paris, B. N. Imp. 8° Oz. 1*).
- 3) PRIMEIRA PARTE / DAS CHRONICAS DOS / REIS DE PORTVGAL, REFOR- / MADAS PELO LICENCIADO / DVARTE NVNEZ DO LIAO, DESEM- / bargador da casa da Supplicação, per / mandado del Rei Dom Philip- / pe o primeiro de Portu- / gal, da gloriosa / memoria. / [...] EM LISBOA. / Impresso por Pedro Crasbeeck. / Anno M.DC. (*Paris, B. N. Imp. Fol. Oq. 8*).
- 4) ORIGEM / DA LINGOA PORTVGuesa. / PER DVARTE NVNEZ DE / LIAO, DESEMBARGADOR DA / CASA DA SVPPlicação, NATV- / RAL DA INCLYTA CIDADE DE EVO- / ra: Dirigida a el Rei Dom Phi- / lippe o II. de Portugal nos- / so Senhor. / EM LISBOA: / Impresso por Pedro Crasbeeck. / ANNO MDCVI. (*Paris, B. N. Imp. X 2719*).

Carolina Michaëlis a montré (o. c., II, 112-18), citations à l'appui,

avoir vu à Rome un chansonnier qui contenait les oeuvres poétiques royales⁹.

que toute une série d'auteurs recopient en le citant ou non les assertions de Nunes de Leão. En voici la liste réordonnée chronologiquement:

- 1597 Dialogos / de / varia historia / [...] Avtor Pedro de Mariz (Paris, B. N., Imp. 4^e Oa. 78).
- 1603 Elogios / Dos Reis de Portugal [...] Ordenados por / Frey Bernardino de Brito chronista /. G. e monge da ordem de São Bernardo. (Paris, B. N., Imp. Oq. 9).
- 1621 Anacephaleoses / id est, / Svmma Capita / Actorum Regvm / Lvsitaniae. / Auctore P. Antonio Vasconcellio Societatis / Iesv Sacerdote, Theologo Olyssipponensi. / [...] (Rome, Bibl. Vatic., R. I. III. 32; Rouen, Bibl. Munic., U. 1396; rééd. en 1628 et 1673-74).
- 1628 Epitome / de las historias / portvgvesas. / [...] por Manvel de Faria / i Sovsa. (Paris, B. N., Rés. Oq. 16).
- 1635 Ms. du *Theatrum Lusitaniae* du Dr. João Soares de Brito, dont C. Michaëlis (p. 115) ne signale pas le lieu de dépôt.
- 1637 Chatalogo Real / de España, / [...] Rodrigo mendes silva, lusitano, / [...]. (Paris, B. N., Imp. 8^e On. 5).
- 1650 Qvinta / parte da / Monarchia / Lvsytana. / Que contem a historia dos primeiros 23. annos DelRey D. Dinis. / [...] Escrita pelo Doutor Fr. Francisco Brandão, Monge de Alcobaça, / Chronista Mòr de Portugal [...] (Paris, B. N., Imp. Oq. 7).
- 1665 Obras / metricas / de / Don Francisco Manvel / [...]. (Paris, B. N., Imp. Yg. 126; Rouen, Bibl. Munic., O. 571).
- 1679-80 Evropa / Portuguesa. / Segunda edicion / correta, ilvstrada, y añadida [...] por sv avtor / Manvel de Faria, y Sovsa / [...] Tomo II. [Tomo III.] (Paris, B. N., Imp. Op. 5).
- 1728 *Evora Gloriosa* de Francisco da Fonseca.
- 1731 Bibliotheca / Lusitana / Historica, Critica, e Cronologica. / [...] Por / Diogo Barbosa / Machado [...] Tomo I. (Paris, B. N., Imp. Q. 440).
- 1735 Historia / genealogica / da / Casa Real / Portugueza. [...] Caetano de Sousa [...] Tomo I (Paris, B. N., Imp. 4^e Oz. 9).
- 1756 Triumpho / da Religiaõ. / Poema Epico-Polemico; / que / a' Santidade do Papa / Benedicto XIV. / dedica / Francisco de Pina / e de Mello [...] (Paris, B. N., Imp. 8^e Yg. 814).

Les citations faites par C. Michaëlis, et que j'ai pu contrôler, sont généralement assez infidèles pour la lettre. Injustifiable est par contre l'assurance qu'elle nous donne à propos des auteurs cités: «Todos formulam os seus dizeres categoricamente como que fossem resultantes de

Voir la n. 9 à la page suivante.

Bien avant que cette affirmation ne stimulât la découverte en 1848 dans la Bibliothèque Apostolique Vaticane d'un chansonnier portugais qui contient effectivement des compositions attribuées au roi Denis, Charles Stuart faisait publier en 1823 à Paris, la copie du Chansonnier du Collège des Nobles. L'édition diplomatique comprenait une «Notice du manuscrit» à laquelle on a joint dans certains exemplaires un «Avertissement». La Notice certifie que «Parece ser muito antigo o Cancioneiro, talvez do tempo do Rei D. Diniz», et dans l'Avertissement figure cette précision: «Poucas canções d'este livro parecem ser vertidas de trovas provençaes, as mais sam propriamente portuguezas, como o indicam sitios, nomes, e costumes a que se referem»¹⁰.

investigações pessoas». Bien au contraire, nombre de ces érudits citent leur(s) source(s) avec probité. D'un autre côté, on compléterait sans doute facilement la liste ci-dessus, pour les XVII^e et XVIII^e siècles. Témoin Guillaume Bertoux qui écrit dans ses *Anecdotes espagnoles et portugaises, depuis l'origine de la nation jusqu'à nos jours*, Paris, 1773, t. II, p. 416: «Denis I protège en grand Roi les sciences & les lettres qu'il cultivoit lui-même en sçavant. Il est le premier qui ait introduit la Rime dans les Vers Portugais. Il en composoit à l'imitation des Provençaux, qui faisoient alors tant d'honneur aux muses françoises, & il mérita le nom de PERE des MUSES PORTUGAISES».

Mais le lieu commun «Denis-fondateur-des-lettres-portugaises» a la vie dure. Nous l'avons vu se prolonger dans les discours solennels de l'Académie des Sciences de Lisbonne (cf. mes notes 6 et 7). On le retrouve dans l'*Essai statistique sur le royaume de Portugal et d'Algarve* d'Adrien Balbi, Paris 1822, II, pp. 23-4; dans le *Résumé de l'histoire littéraire du Portugal* de Ferdinand Denis, Paris 1826, pp. 11-2; dans le *Bosquejo da Historia da poesia e lingua portugueza* d'Almeida Garrett (1839 ?, je cite d'après les *Obras completas*, t. XXI, 1904, 3, cf. p. 123); plus tard encore chez Alfred Bougeault, *Histoire des littératures étrangères*, Paris, t. 3, 1876, 450; la surprise est plus grande de le découvrir dans la 2^e éd., 1950 (15^e tirage: 1959), de *The Columbia Encyclopedia* ed. by W. Bridgwater et E. Sherwood, p. 1586: Denis «also established a brilliant court that saw the beginnings of Portuguese literature».

⁹ Dans sa *Chronica* de 1600, t. II, 76. Cf. Michaëlis qui cite (p. 113) d'après l'éd de 1677, f. 113 v.

¹⁰ Fragmentos / de hum / Cancioneiro inedito / que se acha / na Livraria do Real Collegio dos Nobres de Lisboa. / — Impresso á custa de Carlos Stuart, / Socio da Academia real de Lisboa. — / Em Paris, / no Pago de sua magestade brittanica. / MDCCCXXIII. Mes citations sont

Les vingt-cinq exemplaires, hors-commerce, furent distribués à ses relations par l'éditeur anglais. Raynouard reçut celui qui lui était destiné, et rendit compte de l'édition dans le *Journal des Savans* de 1825. Aux yeux du censeur, «l'idiome paraît plus ancien que l'écriture; on peut conjecturer qu'il est du XIII^e siècle, et certainement antérieur au règne du roi Denis»; pour les auteurs, «En général, ils ont cherché à imiter les troubadours, soit pour les formes de la versification, soit quant aux pensées et aux sentimens; ils ont même pris le titre de troubadours»; telle chanson «semble être une traduction de nos troubadours», mais telle autre «n'est pas dans le[ur] genre ordinaire»¹¹.

Pour son cours sur la «littérature du moyen âge» qu'il fait en Sorbonne l'année 1830, Abel-François Villemain ne fait que paraphraser le compte rendu de Raynouard, et dans un beau mouvement d'éloquence universitaire il déclare à ses auditeurs: «Il est manifeste que cette poésie provençale, qui, si elle n'était pas la seule poésie de l'occident, était la poésie dominante et privilégiée, avait, je ne sais en quel temps, tellement pénétré dans le Portugal, que tout ce qui était poète

empruntées à la p. [V] de la «Noticia do manuscripto», et à la p. ij de l'«Advertencia». L'exemplaire de l'Académie des Sciences de Lisbonne, coté Gab. 5^o Gav. 11, n'était pas en place quand j'ai cherché à le consulter en juillet 1970, mais peut-être est-ce l'exemplaire «na livraria de Jesus» dont Inocencio Francisco da Silva signalait déjà la disparition dans son *Diccionario bibliographico portuguez*, t. II, 1859, p. 317. Des quatre exemplaires que j'ai pu consulter, B. N. de Lisbonne, Res. 708 V, et Res. 836 V, et B. N. de Paris, Rés. Yg. 71, et Rés. Yg. 72, seul le premier cité de Paris, qui est à pleines feuilles, ne contient pas l'«Advertencia». C. Michaëlis, o. c., II, p. 9, assure que celle-ci, qui a iij pages, a été imprimée «en 1824 ou 1825 sur feuille volante», mais je ne sais d'où elle tire le renseignement. Elle croit aussi, à propos de la «Noticia» et de l'«Advertencia», que «ambas são obra de [...] Timotheo Lecussan Verdier»; j'ai démontré dans ma note 4 que la Notice appartient à Ribeiro dos Santos; l'Avertissement seul pourrait être de Lecussan Verdier, d'après une confidence de ce dernier à un ami de J. H. da Cunha Rivara qui la rapporte dans son article sur *O Cancioneiro do Collegio dos Nobres* paru dans *O Panorama*, t. 6, 1842, 406, col. b.

¹¹ Art. c., pp. 489, 490, 493. On relèvera que Raynouard contredit l'«avertissement placé en tête de l'imprimé» (p. 489).

en ce pays, se disait, se sentait *Troubadour*». L'aveu d'ignorance de l'orateur («je ne sais en quel temps») serait honorable, n'était l'affirmation massive, qui précède: «Henri de Bourgogne vient prendre possession, avec quelques chevaliers français, et bientôt reçoit le titre de comte du Portugal: voilà le commencement de ce royaume. Il amène à sa suite quelques Troubadours; voilà les premiers poètes du Portugal». Cette transfusion nous porte péremptoirement aux dernières années du XI^e siècle et aux premières du XII^e, qui marqueraient les débuts de «l'intimité», ou mieux «l'affinité de la vieille poésie portugaise et du génie provençal»¹².

¹² «Vingt-troisième leçon» du *Cours de littérature française*, citée d'après l'édition de Bruxelles, 1834, t. II, 302, 301 et 303 (l'édition de Liège, 1840, est plutôt négligée; v. édition de Paris 1870). I. Fr. da Silva, o. c., 26, se gausse de Villemain parce qu'il a affirmé que Stuart «trouva dans la bibliothèque de Coïmbre un recueil de chansons inédites» (p. 302).

Il me semble entendre comme un écho de Villemain dans l'*Histoire de la langue et de la littérature provençales, et de leur influence sur l'Espagne [...] durant les XI^e et XII^e siècles*, par A. de Closset, Bruxelles, 1845, 82, n. 1: «En l'année 1096, le prince [sic] Henri [...] passa dans la péninsule ibérique [...]. Il était accompagné de troubadours et de dames qui contribuèrent à répandre dans l'ancienne Lusitanie le goût du *gai savoir*». Ce mémoire de Closset, primé au Concours universitaire belge de 1843-44, est une oeuvre de compilation, sans plus, où le jeune étudiant laisse de côté l'existence de la lyrique galicienne-portugaise. Il pêche par négligence, là où le prestigieux Frédéric Bouterwek péchait par ignorance. «[...] die meisten dieser französischen Herren, die sich in Portugal niederliessen, waren aus dem südlichen Frankreich, von wo sie die echte Troubadours = Poesie mitbrachten. Und doch hielt diese Troubadours = Poesie die Entwicklung der poetischen Nationalformen nicht auf, die den Portugiesen, Galliciern und Castilianern gemeinschaftlich gefielen.» Et plus loin: «Die alte castilianische Poesie war mit der portugiesischen und gallicischen seit ihrer Entstehung eben so eng verbunden, als sie sich von der limosinischen abgesondert erhalten hatte. Limosinische Troubadours hatten wohl auch an den Höfen der Könige in Castilien und Portugal gesungen; aber die Nation in diesen Königreichen war an andre Töne, andre Snibenmasse, und überhaupt an eine andre Poesie gewöhnt, die sie sich selbst geschaffen hatte. Sie bedurfte keiner Troubadours.» (*Geschichte der Poesie und Beredsamkeit seit dem Ende des dreizehnten Jahrhunderts*, t. IV, 1805, 6 et 16).

Simonde de Sismondi, ami de Mme de Staël, manifesta, lui, quelque dédain dans son tableau *De la littérature du midi de l'Europe*: «[...]

Bien que l'information de Claude Fauriel pour son cours en Sorbonne de 1831 ne fût pas plus étendue que celle de Villemain, et qu'on devine l'inspiration de l'article de Raynouard paru dans le *Journal des Savans*, Fauriel se garde de suppositions aventureuses: «Le Portugal et la Galice, écrit-il, sont la partie de la péninsule espagnole dont on connaît le moins les relations avec le midi de la France aux douzième et treizième siècles. Les documents provençaux ne citent qu'un seul troubadour comme ayant fréquenté les cours du Portugal, et je présume qu'il n'est pas beaucoup plus question de poètes provençaux dans les documents portugais». L'influence des provençaux sur les galiciens-portugais est cependant irrévocable, Fauriel en prend le chansonnier du Collège des Nobles à témoin. «Ces pièces [...] sont toutes, sans exception, des chants d'amour, dans le goût et sur le ton de ceux des Provençaux. Dire qu'ils sont une imitation de ces derniers, ce n'est point assez dire: il faut ajouter que c'est une imitation continue, et souvent une pure traduction»¹³.

tout ce qui reste de la poésie portugaise de l'an 1100 à l'an 1400, est du domaine des antiquaires bien plus que des littérateurs, on y peut chercher les progrès de la langue beaucoup plutôt que les développements de l'esprit, ou ceux du caractère» (3^e éd. préparée en oct. 1826, t. II, 502). Il est vrai que Sismondi n'avait pas directement accès à la langue portugaise.

¹³ Le cours de 1831 a été publié en 1846, posthume, par les soins de Jules Mohl, sous le titre d'*Histoire de la poésie provençale*. Les citations sont du t. I, 35-6. Le «seul troubadour» à avoir été au Portugal serait Marcabrun, cf. t. II, 6. Détail intéressant, Fauriel situe le chansonnier publié par Stuart «à la bibliothèque des avocats de Lisbonne» (pp. 35-6). Selon C. Michaëlis, o. c., II, 17, on ne sait pas exactement quand le codex fut transféré du Collegio dos Nobres pour la Biblioteca do Paço da Ajuda entre 1823 et 1839. Est-ce le mot «collège» qui a suggéré à Fauriel l'idée de la «bibliothèque des avocats», ou le mot *ajuda* qui peut signifier «aide, assistance (judiciaire)»? Si la deuxième hypothèse est la bonne, il faudrait admettre qu'à l'époque de son cours, en 1831, Fauriel avait eu connaissance du transfèrement du chansonnier. De toutes manières, ceci n'est qu'anecdotique.

— Raynouard ni Fauriel n'ont guère influencé Eugène Baret, professeur à la Faculté des Lettres de Clermont, qui pourtant prétendait faire suite à leurs travaux dans *Espagne et Provence. Études sur la littérature du Midi de l'Europe* [...], Paris, 1857. Dans son discours d'ouver-

D'un esprit plus positif que Villemain ou Fauriel est le jeune Frédéric Diez lorsqu'il recense à son tour l'édition de Stuart pour la nouvelle revue allemande *Berliner Jahrbücher für wissenschaftliche Kritik* (1830). Il est d'avis que la langue est du XIII^e siècle, et sur la question de la chronologie déplore que les renseignements d'ordre géographique et historique que fournissent les pièces, soient des plus ténus. D'une allusion au roi de Castille et de Léon, il conclut que le chansonnier, qu'il croit en outre l'oeuvre d'un seul auteur, ne peut être antérieur à 1229, date de la réunion des deux royaumes sous Ferdinand III le Saint (1230-1252), mais il préférerait en rapporter la composition au règne brillant d'Alphonse le Savant (1252-1284). Philologue, Diez glane de gauche et de droite quelques mots-clés, autant de provençalismes, comme *entendedor*, *ome lige*, *cousimento e misura*, sans oublier *cantar* ni *trobador*¹⁴.

ture à son cours le 20-1-1855, Baret annonce bien (p. 24) que «Nous verrons enfin le Portugal emprunter aussi à notre Midi, non-seulement des formes littéraires, mais encore son système de grammaire et d'orthographe», tout ce que nous voyons (p. 181), c'est que «Jean II [de Castille, né en 1405, mort en 1454], comme Denis de Portugal, versifiait à l'imitation des troubadours».

Dans son étude antérieure, *De l'Amadis de Gaule*, Paris, 1853, Baret signale seulement (p. 42) d'après Fauriel (t. III, 237) qu'il n'y avait pas de Pyrénées pour les troubadours» et que ceux-ci «visitaient souvent la Castille, et parfois le Portugal».

Quant à l'*Histoire de la littérature espagnole*, Paris, 1863, elle attire l'attention sur la cour de Tolède, «une des cours les plus assidûment visitées par les troubadours provençaux, tels que Bernard de Ventadour, Gavaudan le Vieux, Azémar le Noir, Peyrols, Guiraud Riquier. Le roi [Alphonse le Savant] paya dans sa jeunesse son tribut à la mode du temps, en composant quelques poésies sur leurs modèles.» Mais le recueil des Chansons mariales «a pour caractère singulier d'être écrit en dialecte galicien. Le choix de ce dialecte par le roi de Castille démontre que le galicien fut plus anciennement formé et cultivé que le castillan, avantage qu'il dut sans doute à la situation géographique de la Galice, plus rapprochée [?] de la France méridionale, d'une part, de l'autre éloignée de bonne heure du théâtre de la guerre avec les Arabes» (p. 53).

¹⁴ La revue allemande a échappé à mes recherches, mais le compte rendu a été reproduit heureusement dans les *Friedrich Diez' kleinere Arbeiten und Recensionen herausgegeben von Hermann Breymann*, Munich, 1883, 72-83.

Indépendamment de Diez, l'érudit portugais João Pedro Ribeiro, dans la cinquième et dernière de ses *Reflexões filológicas* consacrées à l'ancien portugais et parues à Coïmbre en 1835-36, fait un raisonnement parallèle à propos de la mention du roi de Castille et de Léon. Celle-ci doit se rapporter à Ferdinand III. Cependant la confrontation du chansonnier avec les documents portugais du XIII^e siècle, qu'il connaît, amène Ribeiro à apparenter la langue des poésies à celle de documents du règne de Sanche I^{er} de Portugal (1185-1211), plutôt qu'à celle de documents de l'époque d'Alphonse III (1248-1279) : le chansonnier n'est donc guère postérieur à 1230¹⁵.

Les considérations de deux autres Portugais, Joaquim Heliodoro da Cunha Rivara et João da Cunha Neves Carvalho Portugal, successivement parues dans le journal littéraire *O Panorama* de 1842 et de 1844, ajoutent peu de choses. Pour le premier, le chansonnier est du XIII^e siècle, parce que l'adverbe *chus* (du latin *plus*) qu'on y rencontre, disparaît dans le cours du XIV^e siècle et est déjà devenu rarissime pour la période de 1300 à 1330. Quant au second, il accepte la datation déjà

¹⁵ João Pedro Ribeiro part de l'éd. de Stuart, «Sendo esta peça [...] digna de uma exacta Analyse, não tendo eu á vista o Codice, que só ha muitos annos manozeei por méra curiosidade» (p. [17]).

L'examen de cette contribution par Carolina Michaëlis, *o. c.*, II, p. 11, est hâtif, et l'amène à écrire que Ribeiro «aponta concordancias entre o vocabulário das trovas e os documentos do reinado de Affonso III», (1248-1279). C'est un contresens, car Ribeiro assure que l'allusion au roi de Castille-Léon se rapporte à Ferdinand III «que em 1230 [...] unio a Castella o Reino de Leão. As palavras porém, que em todo o Codice se empregão, não o permitem fazer muito posterior áquelle anno. É verdade que anterior ao Reinado de D. Affonso III. apenas encontrei dous documentos em vulgar do Reinado de D. Sancho I. [...]; porém com estes mais se conforma o Cancioneiro, que com os daquelle Reinado de D. Affonso III.» (p. 18; c'est moi qui souligne).

— A la datation des alentours de 1230 était également parvenu par d'autres voies le chanoine João da Annunciada, dans son *Historia da Litteratura poetica portugueza desde as origens até Miguel do Couto Guerreiro*, composée entre 1825 et 1847, selon C. Michaëlis (*o. c.*, II, pp. 12-4) qui donne un aperçu d'un chapitre consacré au Chansonnier édité par Stuart. Je n'ai pas encore eu le loisir de voir cet épais manuscrit conservé à la Bibliothèque d'Évora.

suggérée par Ribeiro, le recueil appartient à l'époque de Sanche I^{er} ¹⁶.

Un Allemand encore, Christian Frédéric Bellermand, qui avait pris du Chansonnier une connaissance directe lors d'un séjour à Lisbonne entre 1818 et 1825, et qui se tenait au courant de la bibliographie, fit paraître à Berlin en 1840 une sorte d'histoire schématique de la littérature portugaise du XIII^e au XIV^e siècle, abondamment illustrée par les textes. Passant en revue le XIII^e s., Bellermand attire l'attention sur «le plus ancien monument authentique conservé de la poésie portugaise, qu'est l'ancien Chansonnier aux compositions provençales». Une note additionnelle rappelle, avec Nunes de Leão, le rôle d'imitateur des Provençaux joué par le roi Denis. «Die Kenntniß und den Geschmack an der provenzalischen Poesie verdankte er wahrscheinlich seinem Lehrer, dem nachmaligen Bischof von Coimbra, Aimerico, einem Franzosen». L'explication fera du chemin ¹⁷.

¹⁶ Rivara, art. c., 406-7; Portugal, *Noticias de alguns trovadores portugueses e gallegos nos primeiros seculos da monarchia e de suas poesias, considerados como elementos de progresso*, dans *O Panorama*, t. 8, 72-8 et 325-40. Sur une ultime tentative de Portugal (mort en 1856), pour faire l'édition critique du Chansonnier d'Ajuda sous les auspices de l'Académie lisboïenne, se reporter à C. Michaëlis, o. c., II, 19-20.

¹⁷ *Die alten Liederbücher der Portugiesen oder Beiträge zur Geschichte der portugiesischen Poesie vom dreizehnten bis zum Anfang des sechzehnten Jahrhunderts* [...], p. 8 et n. 11, p. 46. Bellermand cite ses sources, Fr. António Brandão, et Barbosa Machado. Ce dernier est net: Denis fut «instruido nas sciencias necessarias ao esplendor do seu nascimento por D. Americo que depois subio à Cadeira Episcopal de Coimbra» (o. c., t. I, 625). De son côté, dans la cinquième partie de son traité sur la *Monarchia Lusytana*, f. 6 r et 235 r, Francisco Brandão avance l'affirmation qu'Aimeric d'Ebrard fut précepteur du roi Denis. Comme cet Aimeric était Cajarcois d'origine, l'occasion s'offrait belle aux historiens et aux romanistes d'imaginer que le prélat quercinois avait enseigné l'occitan à son royal élève.

Moura, *Cancioneiro d'ElRei D. Diniz*, 1847, XV, et Ferdinand Wolf, *Studien zur Geschichte der spanischen und portugiesischen Nationalliteratur*, 1859, 706, n. 1, emboitent le pas à Bellermand. Pour Milá y Fontanals, *De los trovadores en España*, 1861, 499, Alphonse III «en cuanto tuvo algunos años su primogénito D. Dionisio, llamó á hábiles maestros y entre ellos el célebre Aimerico de Ebrard, hijo de un hidalgo de Quercy, que

Faisons le point. Jusqu'en 1844, le seul document positif parvenu à la connaissance de la critique est le Chansonnier portugais aujourd'hui conservé à la Bibliothèque du Palais

ascendió á la sede episcopal de Coimbra el mismo año de 1279 en que comenzó á reinar su regio discípulo».

Diez, *Über die erste portugiesische Kunst- und Hofpoesie*, 1863, 28, rapporte prudemment que Denis «von französischen Lehrern besorget ward (Schäfer, *Geschichte von Portugal* I. 300)».

Varnhagen, *Cancioneirinho das Trovas*, 1870, p. 20, n., fait quelques réserves de moraliste: «Cremos que muito boa seria a educação que lhe daria Aymerico d'Ebrard, mas não temos dados que nos autorizem a julgar que este illustre prelado fosse quem inspirasse ao rei trovador o gosto pela poesia erotica e suas consequencias».

— «Secundo alguns vestígios historicos [lesquels?], foi seu mestre Aymeric d'Ebrard, de Cahors, nomeado pelo seu discipulo Bispo de Coimbra», affirme Braga, *Cancioneiro portuguez da Vaticana*, 1878, p. LVIII, tout en prenant son appui sur Brandão, et Leitão Ferreira, *Noticias chronologicas da Universidade de Coimbra*, 1729, p. 5, § 10.

Francisque-Michel explorant les relations entre les deux peuples dans *Les Portugais en France, les Français en Portugal*, Paris, 1882, écrit que «Déjà, au XIII^e siècle, D. Diniz avait attiré auprès de lui et pris pour maître en l'art de *trobar* Aimeric Ebrard, de Cahors; content de ses leçons, dont nous pouvons juger par le *cancioneiro* paru sous son nom [éd. de Moura, 1847], le royal élève récompensera le chansonnier [sic] par l'archevêché de Lisbonne [sic]». Dans le panorama littéraire que trace W. Storck pour sa biographie de Camoens, l'influence d'Aymeric sur Denis est notée d'après Moura (*Luis de Camoens Leben*, Paderborn 1890; je suis la traduction portugaise de Carolina Michaëlis de Vasconcellos, *Vida e obras de Luis de Camões. Primeira parte*, 1897, 62). Dans la préface à son édition des chansons de Denis, H. R. Lang, *Das Liederbuch*, 1894, XXXVI, rappelle l'affirmation de Moura, et celle de Schaefer (donc celle de Diez...) pour conclure d'Aymeric que «Durch ihn wurde wol Denis mit der provenzalischen, hauptsächlich aber mit der nordfranzösischen literatur bekannt, die seit der mitte des 13. jahrhunderts ja auch im süden Frankreichs mehr und mehr massgebend wurde» (cette dernière affirmation sur la foi de P. Meyer, *Flamenca* [1^e éd. Paris 1865], p. XXVII).

Pour C. Michaëlis, *o. c.*, II, 233, Aimeric d'Ebrard ne se serait pas seulement chargé «de l'éducation littéraire» de l'enfant, mais «peut-être sous [son] égide» (p. 153) la minuscule gothique aurait-elle fait son entrée au Portugal.

K. von Reinhardstoettner, *Portugiesische Literaturgeschichte*, 1904, 42, admet le préceptorat d'Aymeric, comme tout d'abord Silvio Pellegrini, dans son essai sur *Don Denis*, 1927, 6, repris dans son recueil de

d'Ajuda (Lisbonne), et que nous désignerons désormais, conformément à la convention antérieure, par le sigle A. Dans une certaine mesure, ce chansonnier égare la critique, pour deux raisons. Tout d'abord, c'est un recueil anonyme, et qu'on s'ingénie à rattacher à la vie d'un seul auteur, les pièces

Studi su trove e trovatori della prima lirica ispano-portoghese, 1^o éd., 1937, 98.

J. Mendes dos Remédios dans son *História da literatura portuguesa*, 6^e éd., Coïmbre, 1930, va jusqu'à remarquer que le père d'Aymeric était «senhor de S. Sulpício, em Quercy, vezinho, por conseguinte, do célebre Guiraut de Bornelh [1165-1200 env. selon Jeanroy!], de quem conhecia os versos e cuja lingua decerto falava» (p. 31).

G. Le Gentil, *La littérature portugaise*, 1935, 9, et M. Alvaro da Costa Pimpão, *Cantigas d'el-Rei D. Dinis*, 1942, 5, suivent l'opinion courante. Le premier, pourtant, dans un article sur *les Français en Portugal* paru dans *O Instituto* 76, 1928, avait déjà fait quelques réserves sur Aymeric: «Rien ne prouve qu'il ait, comme on le prétend, initié D. Denis à la poésie. L'influence des troubadours, déjà r[é]pandus dans la Péninsule, y aurait suffi. Ajoutons que le précepteur du roi [...] ne nous appara[ît], dans l'histoire portugaise, que sous les trait[s] d'un ecclésiastique» (p. 420).

Le chanoine P. David devait dans son étude consacrée aux *Français du Midi dans les évêchés portugais (1279-1390)* parue dans le *Bulletin des études portugaises et de l'Institut français au Portugal*, nouv. série 9, 1942, s'intéresser de près aux Ébrard et à Aymeric. Archidiaque de Palencia en Vieille-Castille avant sa nomination au siège de Coïmbre le 9-1-1279, peu de jours avant l'avènement au trône du roi Denis (16-2-1279), il est à Coïmbre en 1280, puis de 1283 à 1285, à la fin de 1289, et entre 1290 et 1295, séjournant autrement sur ses terres de Cajarc, dans le Lot, ou à Rome. Il est donc démontré qu'il ne fut pas précepteur de Denis, bien mieux: «On ne trouve pas trace de relations particulières entre Aymeric et la cour de Denys» (pp. 29-37). Alors? alors une humble hypothèse, celle de Brandão, s'est transformée en certitude, et il s'en est trouvé pour enjoliver encore: nous en avons certainement laissé passer, et des meilleurs, tant il est juste de dire qu'on endigue difficilement «le torrent des autorités» (p. 37). Dans sa communication sur *Les Troubadours et le Portugal* faite le 7 mars 1945 au Centre International de Synthèse, I. Frank est bien excusable, vu les temps troublés, de n'avoir eu connaissance de l'étude du chanoine David, même s'il laisse imprimer plus tard pour les *Mélanges d'études portugaises offerts à M. Georges Le Gentil*, 1949, les phrases prudentes que voici: «On prétend généralement que c'est à [Aimeric Evrard] qu'il devait l'apprentissage du métier de poète, mais des oeuvres lyriques du futur évêque nous ne savons à vrai

fournissant le canevas d'une reconstruction biographique romanesque¹⁹. Ensuite, le manuscrit n'est pas daté, et l'écart évident entre sa lettre (XIV^e s.) et les maigres indices que fournit l'examen des pièces et l'analyse de la langue, entraîne les

dire strictement rien. Il faut cependant convenir que si Aimeric était chargé de l'éducation de l'enfant D. Denis, il lui laissait sans doute le loisir de s'initier à la «manière provençale» (p. 213).

M. Costa Pimpão, *Idade Média*, 2^e éd. 1959, s'est incliné, «on doit tenir pour inconsistent le préceptorat du cadurcien Ayméric d'Ebrard» (p. 122). Mais dans sa seconde éd. des *Studi* (1959), on dirait que S. Pellegrini se fait quelque peu réticent, comme le montre la modification d'une version à l'autre de son texte: «A maestro [Si vuole che a precettore] Dionigi ebbe [abbia avuto] in primo luogo Aymeric d'Ebrard, provenzale di singolare dottrina, divenuto poi vescovo di Coimbra, che probabilmente avrà iniziato [; e questi avrebbe potuto iniziare] il regale discepolo anche nella letteratura di Francia e di Provenza [2 Contro di ciò ved. Costa Pimpão, pp. 149-150 e n. 34 (de la 1^e éd.)]» (extrait comparé des pp. 98 et 162).

Un petit volume récent, *La littérature portugaise* par Claude-Henri Frèches (Paris, 1970), vient de me parvenir. Les vues sur le moyen âge en sont loin d'être à jour, et en l'an de grâces 1970 on peut lire que «D. Dinis a pour précepteur Aimeric Ebrard de Cahors» (p. 10)...

¹⁸ Le procédé d'António Ribeiro dos Santos est rapprochable de celui qu'emploient les auteurs des *Vidas* occitanes. Je citerai d'après le manuscrit inédit des *Obras*, t. 19, B. N. de Lisbonne, FG 4601. «Estas trovas ou coplas são todas feitas / a hũa Dama, a quem o Poeta amava [ex-biffé] / stremosamt.^e e de quem era mal correspondido /» (f. 181 r, lignes 1-3). «Parece que este / objecto de seus cuidados era hũa Religiosa / pelo que elle diz nesta estancia: /

«Moyro m'eu pola freyra — mays non [d'abord biffé, puis repris]
«[mays non biffé]
«pola de nogueyra.» (id., lignes 13-18).

«E [majuscule sur e minusc.] parece [tambem biffé] que ella [rajouté] era parenta delle, como se / tira do que [elle biffé; mots également biffés et rendus illisibles, par-dessus] diz em outros versos /» (f. 182 r, lignes 1-3). «Em outros versos da a conhecer a filiação de sua / Dama chamando-lhe filha de D. Paex [sic pour Paay] Mo- / nis /» (id., lignes 13-15).

Pour João Pedro Ribeiro, *Reflexões filológicas* N. 5. 1836, 18: «O estilo uniforme das poesias deste Cancioneiro mostra ser antes todo Obra de um Auctor, e não de diversos: não menos se conhece que reduzido ao estreito circulo de idéas = hes formosa = quero-te bem = hes

érudits à des supputations fondées davantage sur l'intuition que sur l'expérience. Nous admirerons pourtant que la moyenne tirée des conjectures conduit à une datation approximativement exacte de la composition: le coeur du XIII^e siècle¹⁹.

B. Après 1844, les découvertes et les enquêtes historico-littéraires vont se multiplier, et leur rythme s'accélérer. Un chansonnier, peut-être celui-là même que Duarte Nunes de Leão signalait à Rome sous le règne de Jean II de Portugal (1521-1557), est redécouvert parmi les collections des manuscrits latins de la Vaticane (Cod. Vat. Lat. 4803). S'il est vrai

ingrata = nada tem com que se atavie a poesia com a historia, e com a fabula.»

Rivara, art. c., 406, col. b, nie qu'on puisse contester comme l'a fait un de ses amis l'appellation de «chansonnier» pour les oeuvres d'un seul et même auteur, «e ainda reproduzindo sempre o mesmo pensamento fundamental».

Selon C. Michaëlis, *o. c.*, II, 13, J. da Annunciada aurait analysé dans le même sens qu'A. Ribeiro les indications du chansonnier, pour conclure à un seul auteur, et Portugais. Un seul auteur pour Diez dans son *c. r.* de Stuart (*o. c.*, 78), et pour Bellermand (*o. c.*, 11).

A l'opposé, Raynouard, qui a la pratique des chansonniers occitans, est sûr que les chansons sont de plusieurs troubadours (l. c.); Fauriel (l. c.) comme Villemain (l. c.), le suivent en cette opinion: ce qui attirera sur Villemain la censure d'I. F. da Silva (l. c.): «não parecendo suspeitar, nem remotamente, que elle deva considerar-se collecção de obras de um unico individuo» (nous sommes en 1859!).

¹⁹ Carolina Michaëlis est d'avis que la collection initiale fut réunie de 1275 à 1280 (*o. c.*, II, 285). Quant à M. Carter, *Cancioneiro de Ajuda. A diplomatic edition*, 1941, xii, il se déclare incapable de fixer la date d'exécution du codex: «With regard to the date of inditement it is safe to assume that the French-Gothic minuscule, which was dominant throughout the century ending in 1380, indicates, for the Ajuda, the general period, but not the decennial. Dona Carolina fixes the probable date at about 1280, and has no hesitancy in considering this manuscript as an original». Cette dernière déclaration du paléographe américain ne laisse pas de surprendre, quand on lit dans C. Michaëlis (*o. c.*, II, 153) que «o CA provavelmente não é o primeiro exemplar, mas apenas um traslado, não é essencial para o meu fim fixar data anterior a 1280 para a execução material do codice». C'est surtout l'examen des miniatures, et d'autres observations codicologiques, qui me confirment dans l'idée que le chansonnier A est bien une copie. Mais les limites chronologiques de la plupart des compositions sont 1230-1280.

que sa première édition partielle en 1849, due au médecin brésilien Caetano Lopes de Moura, passe à peu près inaperçue, il n'en demeure pas moins que dans sa préface Moura cherche à définir le rôle littéraire des deux rois de Portugal, Alphonse III et son fils Denis, et qu'il réussit à identifier correctement de grands personnages du royaume pour être aussi des troubadours, comme Fernando Fernandes Cogominho, Diego Lopes de Bayão, et João de Lobeira, respectivement attestés en 1261, 1264 et 1278 ²⁰.

S'il est également vrai qu'en 1850 une nouvelle édition du chansonnier A, due à un autre Brésilien, Francisco Adolfo de Varnhagen, ne comporte guère dans son introduction de renseignements nouveaux, au moins fait-elle voir la preuve de l'imitation provençale dans les chansons du roi Denis qui commencent ainsi:

Quer'eu en maneira de proençal
Fazer agora un cantar d'amor...

et Provençaes [sic] soen mui ben trovar...

Au demeurant, les appendices, post scriptum, avertissements, notes, nouvelles pages, etc., qui abondent dans le volume et le prolongent en 1850, puis en 1868 encore, apportent à leur tour quelques identifications nouvelles ²¹.

²⁰ *Cancioneiro d'Elrei D. Diniz, pela primeira vez impresso sobre o manuscrito da Vaticana, com algumas notas illustrativas, e uma prefacção historico-litteraria pelo Dr. Caetano Lopes de Moura*, Paris, 1847, p. XXVIII. Une critique sévère de cet ouvrage figure dans Carolina Michaëlis, *o. c.*, II, 16-7.

²¹ *Trovas e cantares de um codice / do XIV seculo: ou antes, / mui provavelmente, / «O Livro das cantigas» / do Conde de / Barcellos: Madrid: / MDCCCXLIX. Mais, quoique l'«Introduction» soit datée (p. xlij) de «Madrid 10 de Julho de 1849», le Post scriptum (p. 359) est de plus d'une année postérieur, et révèle le nom de l'éditeur: «Madrid Novembro / 1850. / F. A. de Varnhagen.»*

Viennent s'ajouter, imprimées à Vienne d'Autriche en 1868 quelque deux douzaines de «Novas paginas de notas / ás / «Trovas e cantares», isto é á edição de Madrid do Cancioneiro de Lisboa, / attribuido ao Conde de Barcellos.» (pp. 371-97).

Notre citation est de la p. xxvij, en note. Varnhagen estime, en gros, qu'il faut rattacher le mouvement lyrique galicien-portugais aux

Ferdinand Wolf, directeur de la Bibliothèque Impériale de Vienne, s'intéressait depuis longtemps aux littératures espagnole et portugaise. En 1859, il recueillit ses publications antérieures en un volume d'«Études». Ce lui fut l'occasion d'amplifier le compte rendu du livre de Bellermann qu'il avait fait paraître en 1843. Wolf avait confié depuis lors au jeune romaniste suisse Adolphe Tobler la mission de transcrire la liste des troubadours dont les pièces figurent dans le chansonnier de la Vaticane. Cette liste de 127 noms différents permet à Wolf de montrer que la composition des pièces conservées s'étale sur plus d'un siècle, de l'arrivée au pouvoir d'Alphonse III, vers 1245, à la mort d'Alphonse IV le Brave, en 1357²².

C'est à Manuel Milá y Fontanals, professeur à l'Université de Barcelone, que revient le mérite d'avoir rassemblé tout ce qu'on savait en 1861 *De los trovadores en España*. Le sous-titre de son volumineux ouvrage est modestement «Estudio de lengua y poesía provenzal», mais le livre est fait surtout d'une mise au point de questions historiques qui se posent à tous moments. Règne après règne, Milá se consacre à l'examen des relations privilégiées que les troubadours entretenirent avec les cours de l'Espagne, qu'elles fussent de Catalogne, d'Aragon, de Castille, puis il se penche avec sollicitude sur ceux qu'il

troubadours d'oc qui avaient créé «uma comunidade que cultivava a arte de poetar, que elles chamavam *gaia sciencia*. Essa comunidade se foi extendendo pela Europa, e ja no seculo 12 contava na Peninsula distintos cultores, graças á protecção' que encontraram em Alfonso II de Aragao'; mais foi verdadeiramente no seculo seguinte que a *gaia sciencia* e o gosto de trovar se propagaram pelas diferentes cortes da Hespanha.» (pp. xxi-xxij).

²² La liste est imprimée aux pp. 701-5 des *Studien zur Geschichte der spanischen und portugiesischen Nationalliteratur*, chapitre IV «Zur Geschichte der portugiesischen Literatur im Mittelalter». D'après une note de Wolf, p. [690], le compte rendu primitif avait paru dans la *Hallischer Allgemeine Literatur-Zeitung* de mai 1843, n°s 87-91, et avait été traduit en français par Edélestand Du Méril pour le *Journal des Savants de Normandie*, Caen, 1844, 30-51 et 79-95. C. Michaëlis, o. c., II, 16, pensait que Tobler avait dressé sa liste en 1847, mais cette conjecture est sans doute l'effet d'un *lapsus* pour 1857, car Tobler vint au monde en 1835.

nomme les «troubadours espagnols en langue provençale» — une trentaine d'auteurs, pour la plupart Catalans d'origine. Dans la dernière partie de son livre, il aborde l'«influence provençale en Espagne», et consacre à ce propos une quinzaine de pages aux troubadours galiciens-portugais, qu'il connaît par les éditions et les travaux précédents. Ce survol de la question lui permet, non seulement d'appuyer la chronologie précisée par Moura et par Wolf, mais de donner une tournure systématique aux remarques et aux hypothèses lancées avant lui. Selon Milá, «la poésie courtoise trouva son centre naturel dans le royaume de Portugal», non que les troubadours occitans s'y fussent rendus ²³,

²³ P. 498. N. 10, Milá prétend que «Marcabrú envia versos a Port. V. p. 64.» A cet endroit, Milá observe au contraire que «Marcabrú [...] hace un obsequio comun á los de Castilla, de Portugal y de Barcelona, diciendo que se abstiene de enviarles sus dichos satíricos [...]», commentaire au texte de Marcabrun reproduit n. 2 «En Castella et en Portugal Non trametré (v. trametrai) aquestas salut Mas Deus los sal Et en Barcelona atretal [...]».

Sur ce point, comme sur tant d'autres, V. Balaguer ne fait que démarquer Milá, dans son *Historia política y literaria de los trovadores*, I, 1878, 177-86.

Il s'agit du sirventès *Al prim comens de l'invernaill* (BdT 293, 4), couplet X, v. 55-60, rapportés par Milá d'après les chansonniers occitans I et N. Le sirventès n'a pas encore reçu d'édition satisfaisante, celle du Dr. Dejeanne étant loin du compte, *Poésies complètes du troubadour Marcabru*, 1909, 13 et suiv. Dejeanne croyait (cf. notes, p. 218) à une double tradition du texte, mais à une double tradition d'auteur, parce qu'il est bien vrai que le chansonnier occitan A se sépare nettement sur le couplet X des chansonniers IKNa(d). Par la suite, l'opinion de l'éditeur bagnérais a été fortifiée de l'autorité d'I. Frank, *De l'art d'éditer les textes lyriques*, dans le *Recueil de travaux offerts à M. Clovis Brunel*, 1955, 468-9, et de M. d'A. S. Avalle, *La letteratura medievale in lingua d'oc nella sua tradizione manoscritta*, 1961, 67-8. Frank ni M. Avalle n'ont pourtant fait la démonstration de leur point de vue, démonstration qui devrait établir au préalable l'impossibilité d'une explication fondée sur la corruption des textes à l'intérieur même de la tradition manuscrite. Sur la datation de la pièce qui serait de l'automne de 1137, consulter l'article de P. Meyer, *Marcabrun*, dans *Romania* 6, 1877, 123.

Dans ma note 13, j'ai déjà rappelé que Fauriel croyait à la visite de Marcabrun au Portugal. Sur son opinion, T. Braga fera fonds: la venue de Marcabrun «deve presumir-se portanto depois de 1142», et il est de même «provavel que Marcabrus accompanhasse o séquito de

mais parce que la monarchie portugaise, d'origine bourguignonne, entretenait aussi des liens dynastiques avec la cour de Catalogne, et qu'ainsi triomphaient les usages et l'esprit de la chevalerie. D'importantes colonies françaises s'installèrent au Portugal, et une expédition française et anglo-normande aida même à la prise de Lisbonne contre les Maures. L'infant Alphonse qui allait régner sous le nom d'Alphonse III vécut éloigné en France où il connut «les hommes les plus distingués de cette métropole littéraire», c'est lui qui appela Aymeric d'Ébrard, du Quercy, pour être le précepteur de son fils Denis.

D. Mafalda em 1146» (Mahaut de Savoie, la mère de Sanche I^{er}); voir *Cancioneiro portuguez da Vaticana*, 1878, XXV-XXVII. Plus tard, Teófilo Braga, *Historia da litteratura portugueza. I-Edade Média*, 1909, 170, se rapporte encore à l'opinion de Fauriel, tout en observant qu'elle n'a pas été vérifiée par des recherches postérieures; il est vrai qu'à l'Index de son volume, p. 514, Braga reste péremptoire: «Marcabrus visitou Portugal».

Cette affirmation catégorique se retrouve chez E. d'Espiney, *Die Troubadoure Portugals*, dans *Das Magazin für die Literatur des In- und Auslandes* 50, vol. 99, janv.-juin 1881, 275.

A. Jeanroy est plus nuancé dans *Les Origines de la poésie lyrique en France au moyen âge*, 1^{re} éd. 1889, 2^e 1904, 3^e 1925, 336, où on lit que Marcabrun «avait dû visiter» la Castille et le Portugal: c'est ce qui résulterait des mentions de ces deux pays dans l'oeuvre du troubadour.

Pour C. Michaëlis, dans le *Grundriss* de G. Groeber II, 2, 2^e éd. 1897, 172, n. 1, «Die Möglichkeit, dass es geschehen, ist selbstverständlich nicht zu leugnen.» Plus tard, C. Michaëlis jugera le voyage «problématique» (*Cancioneiro da Ajuda*, 1904, II, 31) bien qu'elle écrive contradictoirement en un autre endroit de la même oeuvre (p. 727) «com maior direito, pode-se admittir, piassem o solo lusitano e vissem Affonso Henriques e Sancho I trovadores provençaes que pronunciaram o nome Portugal em sus poesias. São dois apenas: Marcabrun, de Gasconha, e Gavaudan [...]».

M. Menéndez y Pelayo ne met pas en doute la visite de Marcabrun à la cour d'Alphonse Henriques, même si pour lui ce n'est là qu'un indice mineur: *Antología de poetas líricos castellanos* III, 1892 (autre éd. 1909), p. XII, passage textuellement repris dans son *Historia de la poesía castellana en la edad media* I, 1911, 225, et déjà répété dans l'article sur *Las Cantigas del rey Sabio* paru dans *La Ilustración española y americana* 59, 1895, 130.

La probabilité d'un séjour à la cour d'Alphonse Henriquez est encore soutenue par H. R. Lang, *Das Liederbuch des Königs Denis von*

Si Denis ne fut pas le premier, il allait devenir «un des principaux poètes de son époque», et il sut reconnaître sa dette à l'égard des Provençaux, et s'entourer d'une cour où maints troubadours brillèrent. Sous Alphonse IV, deux bâtards du roi, Alphonse Sanchez, comte d'Albuquerque, et Pierre, comte de Barcellos, continuèrent la tradition poétique provençale. Le fait qu'on dénombre dans la liste publiée par Wolf quelques troubadours castillans, léonais, ou andalous, incite Milá à conclure en donnant raison au Fr. Sarmiento ainsi qu'au marquis de Santillane sur le rôle joué par le galicien-portugais, en tant

Portugal, 1894, XXIV, et dans l'article *The Relations of the Earliest Portuguese Lyric School with the Troubadours and Trouvères*, in *Modern Language Notes* 10, 1895, col. 208-9, on peut lire «we have no evidence of the stay of any Provençal troubadours in Portugal, nor is this country ever alluded to by them», mais, ajoute Lang en note, «Excepting Marcabrun and Gavaudan».

C. Michaëlis, o. c., II, 727, n. 5, prête à J. H. Smith, *The Troubadours at home*, 1899, une «exposição brilhante mas phantásiosa» qui le conduirait à ranger Marcabrun parmi les membres de la suite de Mahaut de Savoie; la confusion est faite avec l'hypothèse de T. Braga que j'ai rappelée plus haut, mais pourquoi C. Michaëlis prétend-elle que Smith interprète mal dans son t. I, 241, les affirmations de Lang, c'est ce qui me reste incompréhensible. Je crois à une confusion et à une addition de dernière minute, le nom de Smith n'apparaissant pas à l'Index, mais seulement dans des notes (cf. pp. 717, n. 4; 735, n. 1; 736, n. 1), sans que le titre de son ouvrage soit même cité. Rendons justice à la prudence de Smith, parce qu'il a seulement affirmé de Marcabrun (II, 114): «He was the first of the troubadours to cross the Pyrenees».

Dans son ensemble, la critique contemporaine est discrète sur la question. M. Filgueira Valverde, *Cancioneiriño de Compostela*, dans *Nós* 14, 1932, n° 103, p. 114, n'hésite cependant pas à faire de Marcabrun un pèlerin de Saint-Jacques-de-Compostelle. Par la suite, il se montre plus réservé dans sa *Lírica medieval gallega y portuguesa* parue dans l'*História general de las literaturas hispánicas* I, 1949, 566: «Quizá [...] visitaria Santiago». I. Frank avançait «l'hypothèse d'un contact personnel entre lui et les seigneurs portugais»; il poursuivait: «Notons encore qu'il est indifférent que ce contact ait eu lieu en Portugal même ou dans les autres pays ibériques» (*Les troubadours et le Portugal*, dans les *Mélanges G. Le Gentil*, 1949, 206). Enfin, pour M. A. J. da Costa Pimpão, *Idade Média*, 2^e éd. 1959, 149, le passage de Marcabrun par le Portugal n'est ni «impossible, ni improbable».

que langue de la poésie lyrique, dans l'Espagne chrétienne du moyen âge ²⁴.

Le temps était arrivé où Diez pouvait revenir à ses premières amours. La divulgation et l'étude progressives des chansonniers d'Ajuda et de la Vaticane, le développement parallèle et qui allait en s'amplifiant des études occitanes en France et en Allemagne, autorisaient déjà une recherche comparée entre les productions du Midi et celles de la Péninsule ibérique. Diez écrivit donc *Ueber die erste portugiesische Kunst- und Hofpoesie* (1863), un petit livre agréable qui, sur les points de la chronologie et de la transmission de la lyrique d'oc au-delà des Pyrénées, n'ajoute rien à la littérature précédente. L'intérêt véritable de cet essai sera signalé plus loin ²⁵.

Les années suivantes sont marquées par le zèle qu'apportent les éditeurs à faire connaître le chansonnier de la Vaticane (dorénavant, je le désignerai par la lettre V qui lui est consacrée). Grüzmacher en publie douze pièces (1865), et signale l'identité partielle avec A ²⁶. Varnhagen, qui avait déjà édité

²⁴ O. c., 505, n. 18. Le bénédictin Martin Sarmiento fut le premier à étudier de près et à fournir une édition partielle de la «Lettre sur la poésie du Marquis de Santillane à D. Pierre, connétable de Portugal»; il conclut de son étude que les premiers troubadours péninsulaires écrivirent en galicien (*Obras posthumas. Tomo Primero. Memorias para la historia de la poesia, y poetas españoles*, 1775, §§ 353-380 et 461). Sarmiento eut contre lui T. A. Sanchez, qui prétendait faire valoir la précellence du castillan, *Colección de poesias castellanas anteriores al siglo XV*, éd. de 1842 (la 1^e éd. date de 1779), 3; pour le texte de la lettre, 13-7. Cette dernière date d'entre 1445 et 1449, cf. M. Schiff, *La bibliothèque du Marquis de Santillane*, 1905, XLIII. Pour les passages qui intéressent spécialement l'expansion de la poésie occitane, voir la réédition sur la base du ms. de Salamanque dans la *Crestomatía del español medieval* parue sous le nom de R. Menéndez Pidal, t. II, 1966, 578-81.

²⁵ Voir l'Introduction, ci-dessous, p. 84, et *passim*.

²⁶ *Zur gallicischen Liederpoesie*, dans *Jahrbuch für romanische und englische Literatur* 6, 1865, 351-61. Les pièces publiées appartiennent à l'oeuvre de Dom Afonso sanches filho del Rey Dom Denis de port. «Muytos me dizem que fferuy doado», f. 5^b, pp. 357-8 (V17 = B406); Pero Gomez Barroso. «Amiga quero uus eu ia dizer», f. 54^a, et «Do que fabia nulha rrem non sey», f. 94^b, p. 358 (V333 = B732, et V592-3); *Steuam Rreymondo*. «Amigo, se ben aiades», f. 47^a, et «Anda triŕte meu amigo»,

nouvellement A, se fait encore (1870) l'éditeur partiel de V. Il ne se trompe pas, dans sa «Notice critique» préliminaire, lorsqu'il prétend que V est une copie du XVI^e s., exécutée sur un manuscrit du milieu du XIV^e, même s'il estime sans fournir de preuve et plutôt par désir de s'accorder aux chroniqueurs et à Nunes de Léon, que «la véritable propagation au Portugal de la poésie romane» concorde avec le règne du roi Denis ²⁷.

Un romaniste de Rome entre à son tour en lice. Ernest Monaci donne successivement dans deux brochures *per nozze* douze *Canti antichi portoghesi* en 1873 ²⁸, et seize chansons de pèlerinage en 1875 sous l'appellation depuis contestée de *Can-tos de ledino* ²⁹, avant de fournir, en 1875 encore, la vaste édi-

f. 48^a, p. 359 (V294 = B693, et V295 = B694); *Steum Coelho* «Sedia la fremosa seu sugo torcendo», f. 52^b, pp. 359-60 (V321 = B720); *Pero Meogo* «Por muy fremosa que sanhuda estou», «Tal uay o meu amigo», «Leuoussa uenda (uelida?)», f. 124^b, p. 360, «Enas uerdes eruas», f. 125^a, pp. 360-1, «Digades filha, mha filha neuaa», *ib.*, p. 361 (V790 = B1185, V791 = B1186, V793 = B1188, V794 = B1189); *O Conde Don pedro de port.* «Huum caualeyro auya», f. 168^b, p. 361 (V1039). J'ai respecté les graphies de Grützmacher.

²⁷ *Cancioneirinho de trovas antigas colligidas de um grande Cancioneiro da Bibliotheca do Vaticano*, 1870, 16 et 18, 19. Varnhagen précise aussi la chronologie de certains troubadours dans sa «Lista alfabetica dos Trovadores do Cancioneiro da Vaticana», 37, 38, 39 et 41.

²⁸ Monaci accompagne ses chansons d'une traduction italienne. Ce sont, de Dom Diniz, rey de Portugal «Ay flores! ay flores do verde pyno!», f. 23, pp. 1-2 (V171 = B568), «Amigo, meu amigo», *ib.*, pp. 3-4 (V173 = B570); d'Ayras Nunez Clerigo «Baylemos já todas todas, ay amigas», f. 72, pp. 5-6 (V462 = B879); de Roy Fernandez «Quand'eu vejo las ondas», f. 78, pp. 7-8 (V488 = B903); de Nuno Porco «Hir ei al-o mar veel-o meu amigo», f. 115, pp. 9-10 (V719 = B1127); de Pero Gon-salvez de Porto Carreyro «O anel do meu amigo», f. 82, pp. 11-2 (V507 = B920); de Pero de Bardia «Juravamh' o meu amigo», f. 113, pp. 13-4 (V710 = B1119); de Joham Zorro «Jus' a-l o mar e o rio», f. 120, pp. 15-6 (V759 = B1157); de Lourenço Jograr «Hunha moça namorada», f. 137, pp. 17-8 (V866 = B1261); de Dom Diniz encore «Hunha pastor ben talhada», f. 17, pp. 19-21 (V137 = B534); de Dom Joham d'Aboym «Caval-gava n'outro dia», f. 43, pp. 22-3 (V278 = B676); de Pedramigo de Sevilha «Quand'eu hun dia fui en Conpostella», f. 110, pp. 24-6 (V689 = B1098).

²⁹ Ce sont toutes pièces de João Servando, qui «Forse fu uno di quei giullari (sec. XIII o XIV?) che vivevano più col popolo che non nelle corti»

tion diplomatique complète du *Canzoniere portoghese della Biblioteca Vaticana* ³⁰. Dans tous ces travaux, Monaci se cantonne dans une attitude neutre et consciencieuse d'éditeur, sans aborder ni soulever de questions historiques.

On n'en pourrait dire autant du Portugais Theophilo Braga, travailleur généreux, prompt à s'émouvoir, et à échafauder des constructions où les hypothèses foisonnent et où l'architecte trop audacieux ne s'assure pas toujours de la solidité des matériaux qu'il utilise ³¹. L'analyse des travaux de Braga, nombreux

(p. VI). «Quand'eu a San Servando fuy hun dia d'aqui», pp. [1]-2 (V734 = B1142); «Hir-se quer o meu amigo», p. 3 (V735 = B1143); «A San Servand' en oraçon», p. 4 (V736 = B1144); «A San Servando foy meu amigo!», p. 5 (V737 = B1145); «Ora van a San Servando donas fazer romaria», p. 6 (V738 = B1146); «A San Servand' u ora van todas orar», p. 7 (V739 = B1147); «Se meu amig' a San Servando fôr», p. 8 (V740 = B1148); «Mha madre velida! e non me guardedes», p. 9 (V741 = B1149); «Trist' and' eu velida, e ben vo-lo digo», p. 10 (V742 = B(1149 bis)); «Foy-ss' agora meu amigu; e por en», pp. 11-2 (V743 = B1150); «Fuy eu a San Servando por veer meu amigo», p. 13 (V744 = B1151); «Diz meu amigo que lhi faça ben», pp. 14-5 (V745 = B1152); «Filha, o que queredes ben», pp. 16-7 (V746 = B1143 (bis)); «Disseron-mi ca sse queria hir», pp. 18-9 (V747 = B1144 (bis)); «O meu amigo que me faz viver», pp. 20-1 (V748 = B1145 [bis]); «Ir vós queredes, amigo», pp. 22-3 (V750 = B1147 [bis]). Il va sans dire que j'ai, aux notes 28 et 29, respecté les graphies et les leçons de Monaci.

³⁰ Il faudra attendre 1930 pour que S. Frascino fournisse une liste rectificative de 85 erreurs de lecture qui ont échappé à Monaci: *Per il canzoniere portoghese della Biblioteca Vaticana*, dans la *Zeitschrift für romanische Philologie* 50, 98-100.

Cependant, p. 99, pour la pièce V666, ligne 10, lire pequey (non pequei; Monaci a «peguey»); p. 100, pour la pièce V1178, ligne 2, lire amigo u9 (non «us») quero, et pour la pièce V1144, ligne 9, lire trijidade (non tryade. Monaci a «trijade»).

³¹ Ainsi l'ouvrage *Trovadores galecio-portuguezes* de 1871 peut-il être justement qualifié de «trabajo juvenil y prematuro» par M. Menéndez y Pelayo, qui ajoute pourtant en note «En todos los numerosos estudios de Braga hay, á vueltas de cierto desorden de exposición y de muchas hipótesis temerarias, un gran fondo de doctrina histórica, mucha sagacidad de investigador y gran número de observaciones nuevas y plausibles, las cuales hemos tenido muy presentes en este ligero estudio» (*Antología de poetas líricos castellanos* III, 1892, rééd. 1909, XLIX, et *Historia de la poesía castellana en la edad media* I, 1911, 258). Dans les

à se recouper, bourrés de redites proliférantes, voire de contradictions critiques, nécessiterait à elle seule une monographie. Pour notre objet, le peu de profit d'une telle analyse est patent; aussi ai-je préféré, sans méconnaître le reste de la production, me reporter à la copieuse introduction qui ouvre l'édition «restituée» du *Cancioneiro português da Vaticana* (1878), établie à partir de l'édition diplomatique de Monaci³². Le mérite, qu'on n'enlèvera pas à Braga, est d'avoir le premier tenté une périodologie de la littérature portugaise médiévale. Il distingue ainsi deux périodes:

la Période italo-provençale (1114-1245), suivie de
la (1^{ère}) Période limousine (1246-1279), et de
la (2^{ème}) Période limousine (1279-1325).

Les périodes limousines se subdivisent donc selon les règnes d'Alphonse III et de Denis. Cependant, la seconde phase de la période limousine qui voit, selon Braga, le développement de de l'influence des jongleurs galiciens, mérite aussi d'être appelée celle de l'école ou du style galicien (*escola gallega* [...] ou *estilo galleziano*), ce qui aboutirait en définitive à la tripar-

commentaires à son éd. du *Cancioneiro da Ajuda*, 1904, C. Michaëlis s'en prend souvent à T. Braga. Il est un fait assez connu que l'opposition de ces deux auteurs ne se traduisait pas seulement dans leur façon de travailler. Pour une appréciation scientifique, équilibrée et sereine, on peut lire l'article de M. H. Cidade, *Doutor Teófilo Braga. As directrizes da sua obra de história literária*, dans la *Revista da Faculdade de Letras* (Lisbonne) 2, 1934, 187-206.

³² *Cancioneiro português da Vaticana. Edição critica restituída sobre o texto diplomatico de Halle, acompanhada de um glossario e de uma introdução sobre os trovadores e cancioneiros portugueses*, Lisbonne, 1878. Quelques années plus tard paraissent les *Beiträge zu einer kritischen Ausgabe des vatikanischen portugiesischen Liederbuches* d'E. Dias, dans la *Zeitschrift für romanische Philologie* 11, 1887, 42-55. Cet article groupe environ 220 remarques qui concernent l'établissement des textes, et touchent à la métrique, au sens, ou réclament le respect du ms. Faute d'avoir recouru à l'original, et pour s'être fié à l'édition de Monaci, il est arrivé à Dias de se tromper à son tour, ainsi pour les pièces V625, 763 et 887.

tition de l'influence occitane³³. Malheureusement, la relation entre les faits ou les allégations mis en avant sous chacune de ces subdivisions, et la chronologie elle-même des périodes considérées, ne présente guère de justification organique. La date initiale de 1114, par exemple, reste mystérieuse, et semble correspondre à la vie d'Alphonse Henriques; ailleurs, on cherche en vain la caractérisation interne de la période dite italo-provençale³⁴. En dépit des défauts que je viens d'indiquer relativement à la périodologie, Braga apporte d'autre part quantité de renseignements biographiques utiles sur les *trovadores*, et il provoque sans cesse des rapprochements historiques qui ne

³³ O. c., XXII-XXXIX, XXXIX-LVII et LVII-LXXIX. C. Michaëlis, o. c., II, 46, n. 1, fait observer que la deuxième phase de la *période limousine* devait en réalité s'appeler *periodo gallego*.

Cependant les titres de Braga pour les deux phases de la période limousine: «A poesia provençal na corte de D. Affonso III» (p. XXXIX) et «A poesia provençal na corte de Dom Diniz» (p. LVII), justifiaient à la rigueur le maintien de la classification.

³⁴ Au moins peut-on voir que la date de 1147, date de la prise de Lisbonne et de Santarem sur les Maures, joue un rôle important dans la «période italo-provençale». À la prise de Lisbonne aidèrent les croisés «de Flandres, de Lorena, de Inglaterra e da Aquitania, que se haviam desmembrado de Luiz VII para irem por mar». Une tempête avait fait se regrouper la flotte en Galice. «Ali os cruzados celebraram a festa do Pentecostes no santuario de S. Thiago de Compostella. Bastava este facto, poursuit audacieusement Braga, para deixar em evidencia a causa por que a Galliza recebeu a poesia provençal de uma maneira diferente da Catalunha e do Aragão» (o. c., XXVII-XXVIII).

Dans trois chansons d'amour anonymes transmises par le Chansonnier d'Ajuda (A278 à 280), Braga croyait déceler dans les allusions à Santarem et à ses faubourgs d'Alfanxe, de Sesarigo et de Sentirigo, contenues dans les refrains, un rappel de la prise de Santarem (*ib.*). «Th. Braga foi trahido pela sua perspicacia adivinhadora quando quis remontar essas tres balletas a tempos proximos da conquista definitiva da velha Scalabis», écrivait à ce propos C. Michaëlis, o. c., II, 447. L'historienne ne se serait sans doute pas exprimée en ces termes si elle n'eût oublié que le rapprochement de Braga était déjà dû à feu Alexandreerculano, *História de Portugal*, 9^e éd. s. d., II, 311-2.

L'opinion de Braga sera répétée dans son *Historia da litteratura portugueza I-Edade Média* de 1909, cf. le compte rendu de J. J. Nunes, *Kritische Jahresbericht über die Fortschritte der Romanischen Philologie* 11, 1911, II, 339-40.

sont pas toujours dénués de fondement, même s'il les faut examiner avec prudence. On peut dire qu'en ce sens il ébauche les explorations détaillées de Caroline Michaëlis de Vasconcellos.

Celle-ci, dans le *Grundriss der romanischen Philologie* (1892-93) respectait encore une périodologie inspirée des travaux de Braga, même si elle situe plus raisonnablement l'«École provençale» dans la «première époque» de la littérature portugaise, entre les années-limites 1200-1385. Pourtant, on voit déjà se dessiner une volonté de marquer les dates assurées pour la biographie de chaque troubadour galicien-portugais historiquement identifié, pour associer enfin ces troubadours au règne sous lequel ils vécurent. On distinguera ainsi les «pré-alphonsins» (d'avant 1245), les «alphonsins» de la cour portugaise (1245-1279) et de la castillane ([1252]-1284), les «dionysiens» (1279-1325) et pour finir les «post-dionysiens» (1325-1354) ³⁵.

Entretemps, un dernier chansonnier portugais, dit de Colocci-Brancuti, du nom de deux de ses possesseurs, avait fait l'objet d'une édition partielle par un élève de Monaci, Enrico Molteni ³⁶.

Henry H. Lang, dans sa thèse de Strasbourg consacrée à l'édition critique et à l'étude du *Liederbuch des Königs Denis*

³⁵ *Geschichte der Portugiesischen Litteratur von Carolina Michaëlis de Vasconcellos und Theophilo Braga*, citée d'après la 2^e éd. 1897, II, 2, 191 (en réalité, la collaboration des deux auteurs n'eut pas lieu pour la période médiévale, comme prévu au départ, cf. *ib.* 344, n. 5, et *Cancioneiro da Ajuda* 1904, II, 74-5). Claire, et didactique, cette classification chronologique passera dans les manuels universitaires (cf. G. Bertoni, *Antiche liriche portoghesi*, 1937, 5) comme dans les manuels scolaires (cf. M. D. A. Grandinho, *Apontamentos de história da civilização portuguesa, ordenados segundo o actual programa liceal*, 2^e éd. 1954, 65).

³⁶ *Il Canzoniere portoghese Colocci-Brancuti pubblicato nelle parti che completano il codice vaticano 4803*, 1880. Molteni annonçait sa découverte dans un bref article intitulé *Il secondo canzoniere portoghese di Angelo Colocci*, paru dans le *Giornale di filologia romanza* 1, 1878, 190-1. Le ms. lui avait été signalé par C. Corvisieri dans la bibliothèque particulière du comte Paul Antoine Brancuti, de Cagli, dans les Marches, «in casa del quale pervenne per acquisto fattone dal padre suo» (190). Selon Molteni, le «Catalogo di autori portoghesi compilato da Angelo Colocci sopra un antico canzoniere oggi ignoto, e riprodotto secondo l'autografo esistente nel Cod. Vat. 3217» par Monaci en tête de son éd.

von Portugal (1892, éd. définitive 1894), accepte les environs de l'an 1200 pour la date des plus anciennes pièces conservées, et s'accorde avec la distribution chronologique selon les règnes proposée par Carolina Michaëlis de Vasconcellos. Il repousse toutefois dans le dernier quart du XII^e s., et même vers 1175, les origines de la lyrique galicienne-portugaise pour la raison que celle-ci, se présentant parfaitement constituée dès les premières pièces connues de nous, a dû bénéficier d'une période indispensable de préparation ou de gestation³⁷. Du même auteur, l'article de 1895 sur *The Relations of the Earliest Portuguese Lyric School with the Troubadours and Trouvères* reste fidèle au critère des règnes et des dynasties³⁸.

de V, pp. [XIX]-XXIV, n'est rien d'autre que la Table du nouveau ms. (*ib.*) auquel il donnera le sigle B (p. 191).

De la bibliothèque de Brancuti, le chansonnier passera dans celle de Monaci. A la disparition de ce dernier en 1919, les héritiers sollicités par le gouvernement portugais, céderont le codex à prix d'or. Il est depuis à la Bibliothèque Nationale de Lisbonne. Sur les tractations, voir les *Anais das bibliotecas e arquivos* 4, 1923, 209; à l'occasion de l'entrée officielle à la B. N. le 26 février 1924, J. Leite de Vasconcellos prononça une allocution dont le texte est repris sous le titre de *Cancioneiro de Colocci-Brancuti* dans *Lusitania* 1, 1924, 251-5: on y trouve, déclare-t-il entre autres, des «composições que vão do séc. XII ao XIV, ou melhor, do tempo de D. Sancho I ao de D. Pedro I» (p. 251).

Une édition complète groupant 8 volumes étalera sa parution de 1949 à 1964: elle est l'oeuvre de M^{me} Elza Paxeco Machado et de M. José Pedro Machado, *Cancioneiro da Biblioteca Nacional, antigo Colocci-Brancuti*, mais elle donne peu de satisfactions à la critique, cf. le compte rendu du 1^{er} fasc. du vol. I par M. A. J. da Costa Pimpão, *Biblos* 24, 1948, 170-2, et celui du vol. I par M. G. E. Sansone, *Note testuali ad una nuova edizione del Canzoniere portoghese Colocci-Brancuti*, dans *Filologia romanza* 1, 1954, 89-101.

³⁷ L'éd. de 1892 qui s'intitule en fait *Cancioneiro d'El Rei Dom Denis. Zum ersten Mal vollständig herausgegeben*, est une dissertation doctorale de Strasbourg. Je cite d'après l'édition complète de 1894, p. XXVII. En 1929 encore, Lang restera fidèle aux dates-limites de 1175-1350: *Old Portuguese Sea Lyrics*, dans la *Revue hispanique* 77, p. 188.

Pour la liste des nombreux comptes rendus consacrés à l'édition de Lang, se reporter à S. Pellegrini, *Repertorio bibliografico della prima lirica portoghese*, 1939, 32, n° 55.

³⁸ *Modern Language Notes* 10, spécialement col. 209-12.

Malgré les reproches qu'on lui a légitimement adressés, le travail le plus important qui ait jamais paru sur la lyrique galicienne-portugaise considérée dans son ensemble reste le volume de commentaires dont Carolina Michaëlis de Vasconcellos a accompagné l'édition critique du chansonnier d'Ajuda en 1904³⁹. Ici se trouvent regroupées pour la première fois à peu près toutes les données biographiques connues sur les *trovadores*⁴⁰, ici puiseront R. Menéndez Pidal pour composer son ouvrage *Poesía juglaresca y juglares*, plusieurs fois réédité depuis 1924⁴¹, et José Joaquim Nunes pour compiler le volume d'introduction (1928) à ses *Cantigas d'amigo dos trovadores*

³⁹ La voie avait été ouverte par la préparation et la publication d'une série de *Randglossen zum altportugiesischen Liederbuch* dans la *Zeitschrift für romanische Philologie* 20, 1896, 145-218; 25, 1901, 129-74, 278-321, 533-60, 669-85; 26, 1902, 56-75, 206-29; 27, 1903, 153-72, 257-77, 414-36, 708-37; 28, 1904, 385-434; 29, 1905, 683-711. Nous n'avons pas les *Randglossen* XVI à XXXII annoncées dans l'espèce de table des matières du t. 25, 1901, 129: la parution du *Cancioneiro da Ajuda* où elles sont en partie intégrées avec les autres en rendra la publication inutile (cf. II, 986).

Sur l'éd. elle-même, voir O. Nobiling, *Zu Text und Interpretation des «Cancioneiro da Ajuda»*, dans les *Romanische Forschungen* 23, 1907, 339-85, et du même les observations dans l'*Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen* 121, 1908, 197-208 et 122, 1909, 193-206. Très important est le compte rendu de H. R. Lang, *Zum Cancioneiro da Ajuda* paru dans la *Zeitschrift für romanische Philologie* 32, 1908, [129]-60, [290]-311, 385-99, 640. Plus tard, profitant d'un passage à Lisbonne en 1925, H. R. Lang consultera le chansonnier A sur un certain nombre de lectures par lui considérées comme douteuses dans son compte rendu de 1908; il en retirera 40 observations, *Readings from the Ajuda-Codex of old portuguese lyrics* dans *Neophilologus* 13, 1928, 262-6.

Enfin, le paléographe américain M. H. H. Carter a procuré en 1941 du *Cancioneiro da Ajuda*, a *diplomatic edition*, généralement fidèle, mais fort éloignée de la présentation du ms.

⁴⁰ T. II, «Parte III. Os poetas do Cancioneiro da Ajuda», [289]-940, et particulièrement les 58 «Notas biográficas» suivies d'une «addition», [291]-584. C. Michaëlis ne semble pas avoir eu connaissance des contributions de A. Martínez Salazar, *Jograes gallegos*, et *Una Gallega célebre en el siglo XIII*, parues dans la *Revista crítica de história y literatura españolas, portuguesas é hispano-americanas* 1, 1896, 232-4 et 2, 1897, 298-304.

⁴¹ La 6^e éd., publiée en 1957, porte le titre modifié de *Poesía juglaresca y orígenes de las literaturas románicas*.

galego-portugueses ⁴². Le tableau chronologique auquel s'arrête la romaniste germano-portugaise comprend six parties. À chacune de ces tranches du temps correspond par la vertu de la métaphore un moment du jour :

«O alvorejar — até 1188 : período prehistórico,
a madrugada — até 1245 : período protohistórico,
o meio-dia — até 1280 : *idade áurea, alfonsina*,
a tarde — até 1300 : período dionisiaco,
o crepúsculo — até 1350 : tempo dos epígonos,
a noite — até 1350 em diante: interregno poético,
ou tempo de transição para a época
segunda.»

«Le matin fut incertain et trouble; le soleil de midi, splendide; la longue après-midi, d'un enchantement particulier», poursuit l'auteur sur la lancée de ses métaphores ⁴³.

Les dates charnières ici proposées méritent quelques éclaircissements.

a) 1189 marquerait la date de composition de la plus ancienne pièce conservée, la trop fameuse «chanson de la guarvaya» qui a fait à elle seule l'objet d'une riche bibliographie. La date a été adoptée à l'unanimité et de bonne foi par la critique subséquente, et il a fallu attendre que M. Costa Pimpão, le professeur de Coïmbre, s'avisât que l'argumentation de C. Michaëlis se fondait sur des erreurs de copistes. Le document diplomatique — un acte de donation — invoqué pour justifier l'interprétation de la «chanson de la guarvaya», prétendu reflet des amours du roi Sanche II^{er} avec la Ribeirinha, sa favorite, — ce document remonterait plutôt non à l'année 1189, mais à 1209. Et, si tant est que la chanson en cause se rapporte

⁴² Le t. II, qui contient l'édition des chansons d'ami, a été publié dès 1926. Au t. I, voir le chap. V «Notas autobiográficas, colhidas nas suas cantigas, de alguns, e biográficas dos restantes trovadores galego-portugueses que entram nesta colecção», pp. [165]-356 et pour les «Addenda et corrigenda», 496-7.

⁴³ O. c., II, 603.

aux amours royales, chose qui reste à prouver, les alentours de l'an 1200 conviennent mieux pour en situer la composition ⁴⁴.

b) 1245-1280. Le *terminus a quo* est plus précis que le *terminus ad quem*. Ces trente-cinq années de la «période alphon-sine» seraient donc, grosso modo, valables pour Alphonse III de Portugal (R. 1245-79) et Alphonse X, de Castille et de Léon (R. 1252-84).

c) 1280-1300. L'idée de limiter au XIII^e s. la «période dionysienne» tient du paradoxe puisque Denis règne de 1279 à 1325, comme était paradoxale l'idée de situer «l'âge d'or» de la lyrique galicienne-portugaise sous les Alphonse. Une telle limitation repose sur une conviction intime de la romaniste qui entend fixer le principal de l'activité de D. Denis entre ses dix-sept et ses quarante ans. L'impossibilité pratique de dater les poésies lyriques du roi rend l'assertion périlleuse ⁴⁵.

d) Quant à la date de 1350, elle coïncide avec celle du testament du comte Pierre de Barcellos qui lègue au roi Alphonse XI de Castille un «livre de chansons». Ce bâtard royal mourra en 1354. Commence alors vraiment l'«inter règne poétique»... ⁴⁶.

⁴⁴ L'argumentation de M. Pimpão sur *A cantiga da «guarvaya»* se divise en deux points *I A data*, *II A interpretação* (*Idade Média*, 2^e éd. 1959, 164-6 et 166-70, pour les notes: 174).

Une étude de M. C. Ferreira da Cunha, *Branca e vermelha (Sôbre um passo da «Cantiga da garvaya»)*, parue d'abord dans les *Miscelânea de estudos em honra do professor Hernâni Cidade* (Lisbonne, 1957, 100-11), et qui a été modifiée pour le recueil *Língua e verso. Ensaios* 1963, [13]-25, passe largement en revue la bibliographie du sujet. — Notons d'autre part que M. Pimpão, dans les paragraphes qu'il consacre aux «frontières chronologiques» (id., 109-13 et notes, 124) adopte la sextuple division de C. Michaëlis, puis, «simplificando», considère quatre périodes, «pré-alphonsine, alphonsine, dionysienne, et post-dionysienne» (p. 110).

⁴⁵ Sur la quasi-impossibilité d'établir une chronologie poétique, voir S. Pellegrini, *Don Denis*, 1927, 8-9, étude reprise dans le recueil des *Studi su trove e trovatori della prima lirica ispano-portoghese* 1^e éd. 1937, 100-1, et avec des modifications et des réserves de pensée importantes dans la 2^e éd. 1959, 165-7. Plus net est M. Pimpão, *Cantigas d'el-Rei D. Dinis*, 1942, 17.

⁴⁶ Pour la mention du testament, cf. C. Michaëlis, *Grundriss* de Groeber, 2^e éd. 1897, II, 2, 187, n. 5. Entre l'école galicienne-portugaise

Pour en revenir aux pièces les plus anciennes ⁴⁷, C. Michaëlis attribuait encore à Sanche I^{er} une chanson qu'elle datait d'entre 1194-1199. La démonstration, fragile, reposait sur l'interprétation de *guarda* dans le refrain de la pièce, mot tenu par C. Michaëlis pour le toponyme *Guarda*. César De Lollis avait relevé la faiblesse de l'interprétation (1925), et S. Pellegrini a apporté (1935) des arguments considérables pour rejeter la chanson au temps d'Alphonse X de Castille ⁴⁸.

Les mises au point de S. Pellegrini et de M. Costa Pimpão rendent par conséquent suspecte la date-limite proposée jadis par José Leite de Vasconcellos qui situait avec l'avènement de

dont nous nous occupons ici et qui s'éteint vers le milieu du XIV^e siècle, et l'école castillane-portugaise (1449-1521), se situe l'école dite galicienne-castillane. Sur celle-ci, consulter l'introduction de H. A. Rennert, *Macías, o namorado*, 1900, [1]-35, la préface de H. R. Lang au *Cancioneiro gallego-castellano*, 1902, traduite de l'anglais en espagnol par F. M. M. dans le *Boletín de la Real Academia Gallega* 1, n° 5 du 20-9-1906, 4-6, et surtout la thèse de M. P. Le Gentil, *La Poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du moyen âge*, 2 vol. 1949-52.

⁴⁷ La date de 1062 signalée par Platon de Waxel, de Saint-Pétersbourg, pour être celle du chansonnier V, relève évidemment de la plus haute fantaisie, et il n'y a pas de quoi s'y attarder (c. r. du *Cancioneiro de musicas populares*, Porto, 1893-95, dans la *Revista crítica de historia y literatura españolas, portuguesas é hispano-americanas* 1, 1896, 370).

⁴⁸ L'hypothèse de C. Michaëlis figure dans l'o. c., II, 593-5, et les réserves qu'exprime C. De Lollis le sont au passage, dans son article *Dalle cantigas de amor a quelle de amigo (Homenaje a Menéndez Pidal I, 1925, 617, n. 2)*. S. Pellegrini a développé ses arguments dans un article intitulé *Sancio I o Alfonso X?*, dans *Studj romanzi* 26, 1935, 71-89 (réimprimé avec des modifications de style et quelques additions dans le recueil de *Studi su trove e trovatori della prima lirica ispano-portoghese*, 1^e éd. 1937, 59-71, et surtout 2^e éd. 1959, [78]-93). A la suite de quoi A. Monteverdi fait des réserves sur la date et l'attribution de la pièce à Sanche I dans ses *Antiquitates romanicae, Raccolta di testi per un corso di filologia romanza*, 1942, 54 (texte reproduit d'après la 3^e éd. des *Textos arcaicos*, 1923, de J. Leite de Vasconcellos). M. A. J. da Costa Pimpão, *Idade Média*, 2^e éd. 1959, 124, n. 1, accuse les arguments de S. Pellegrini d'être «peu convaincants»; lui, opterait pour Sanche II (né en 1208, R. 1223-1245, mort en 1248). A tout le moins la question mériterait d'être reprise.

Sanche I^{er} en 1185 les débuts de la «littérature médiévale la plus ancienne»⁴⁹.

Quant aux approximations de M. Filgueira Valverde (1949), on peut les tenir pour raisonnables malgré la date de 1198 avancée pour marquer la fin de l'«époque primitive», celle des «origines»⁵⁰.

⁴⁹ *Lições de filologia portuguesa*, 1^o éd. 1908, 107; dans son compte rendu de la *Revue des langues romanes* 57, 1914, 496, M. G[rammont] ne s'intéresse aucunement à ces questions de chronologie, au contraire de H. R. Lang qui proteste dans *Modern Language Notes* 27, 1912, 144: «the beginnings of the Gallego-Portuguese court-lyric cannot have been later than 1175». — Signalons encore deux périodologies, celle de F. de Figueiredo, et celle de J. Mendes dos Remédios.

a) Dans *A Critica litteraria como ciencia*, 3^o éd. 1920, Figueiredo distingue les notions d'ère, d'époque et de période (pp. 60-2); l'«ère médiévale» couvre les années 1189-1502, «Desde os primeiros monumentos litterarios até á representação do *Monologo do Vaqueiro*, de Gil Vicente, em 1502», sa «première époque» se restreint à 1189-1434, «Das origens á creação do cargo de chronista-mór do reino [...]», et celle-ci se scinde en «première» et «seconde période», 1189-1279 «Das origens até D. Diniz, que cultivava a poesia com especial desvelo e cuja corte se torna um centro litterario», et 1279-1434 «De D. Diniz até á creação do cargo de chronista-mór [...]». Ces divisions chronologiques sont encore exposées par le même auteur au t. 3 de ses *Estudos de litteratura*, 1921, 242-3, où elles sont datées du 24 sept. 1919. Dans d'autres ouvrages encore, *Antologia geral da litteratura portuguesa* (1189-1900), 1917, 621, et *Caracteristicas da litteratura portuguesa*, 3^o éd. 1923, 17, ainsi que dans les paragraphes consacrés par lui à la littérature dans l'article PORTOGALLO de l'*Enciclopedia italiana* 28, 1935, 51-3, Figueiredo reste fidèle à la date initiale de 1189 et à ses répartitions historico-littéraires.

b) Dans son *História da Literatura Portuguesa*, 6^o éd. 1930, (en fait 1931, cf. p. [3]), 8-9, J. Mendes dos Remédios distingue trois grandes «époques», la «médiévale», la «classique» et la «romantique», la première des trois embrassant — «fase de infância ou de iniciação» — les siècles XII à XV, et groupant deux «écoles», la première, celles «des Troubadours ou provençale» allant de 1200 à 1385: on perçoit le flottement et la contradiction de cette chronologie.

⁵⁰ *Lírica medieval gallega y portuguesa*, dans *Historia general de las literaturas hispánicas publicada bajo la dirección de D. Guillermo Díaz-Plaja*, I, 1949, 545. M. Filgueira Valverde distingue, lui, «tres etapas», qui sont outre celle des «origines», celles de la «floraison» (1198-1354), et de la «décadence» (1354-1445 «fecha del Cancionero de Baena»). Quant à 1198, n'est-ce pas 1196 qu'il faut lire (cf. *infra*) ?

Il reste encore à signaler un moyen empirique utilisé aussi par C. Michaëlis (1904) : choisir la date de naissance du plus ancien auteur repéré dans les chansonniers, et la date de la mort du plus récent. De la sorte, on obtient une fourchette comprise entre 1141 pour le troubadour João Soares de Paiva, et 1354, date de la mort du comte de Barcellos ⁵¹. En désespoir de cause, c'est la solution extrême qu'adopteront López-Aydllo et plus tard MM. António José Saraiva et Oscar Lopes ⁵². Pour la plus ancienne pièce de João Soares de Paiva, deux dates ont été avancées, et trouvent des partisans : 1213 ou 1196 ⁵³.

C. Si ce n'est l'exception probable de 1196, l'absence de textes lyriques dont il soit établi avec certitude qu'ils appartiennent au XII^e siècle nous force à considérer décidément que la période protohistorique ou protolittéraire de la lyrique galicienne-portugaise se termine alors que commence le XIII^e siècle.

Dès ce moment, le décalage chronologique qui s'est installé entre la production des troubadours occitans et celle des trovadores galiciens-portugais est de grande conséquence, et il me paraît que les historiens littéraires n'en ont pas assez tenu compte jusqu'ici. On s'est, en effet, jusqu'à nos jours attardé à définir une sorte de mécanique de la transmission de la lyrique occitane vers la Péninsule hispanique. Or, quand nous accédons aux premiers textes galiciens-portugais, la lyrique occitane entre dans la phase cruciale de son déclin, soit qu'on croie que les circonstances extérieures sont la cause directe et

⁵¹ *Cancioneiro da Ajuda*, II, 586.

⁵² E. López-Aydllo, *El siglo XIII en los cancioneros gallegoportugueses*, dans *Homenaje Menéndez Pidal* II, 1925, 619. MM. A. J. Saraiva et O. Lopes, *História da literatura portuguesa*, 5^e éd. (1966?), 43.

⁵³ C. Michaëlis, *o. c.*, II, 565-9, «incline» pour dater de 1213 la satire *Ora faz ost' o senhor de Navarra*, datation encore reçue de nos jours par Fel. Ramos, *História da literatura portuguesa*, 8^e éd. 1967, 48-9, ainsi que par M. Fernando V. Peixoto da Fonseca dans son anthologie de *Cantigas de Escárnio e Maldizer*, Lisbonne 1961, 2^e éd. 1971, 59-60.

— Pour E. López-Aydllo, *Los cancioneros gallego-portugueses como fuentes históricas*, dans *Revue hispanique* 57, 1923, 350-4, la pièce est de l'année 1196; il a convaincu le dernier éditeur, M. M. Rodrigues Lapa, *Cantigas d'escarnho e de mal dizer*, 1965, 366, 2^e éd. 1970, 369.

immédiate de ce déclin (notamment la croisade entre les Albigeois, 1209-1249, et l'installation de l'Inquisition dans le Midi), soit qu'on admette qu'un besoin de renouvellement littéraire interne se faisait nécessaire, et que les circonstances du moment et du milieu n'ont fait que précipiter ce déclin ⁵⁴. À partir de ces données, il est naturel qu'on se demande si les explications mécaniques de la transmission de la lyrique occitane ne portent pas, du moins en grande partie, à faux, et si une méthodologie renouvelée ne doit pas être imaginée.

Voici la synthèse de ces explications et les reproches critiques qu'on peut leur adresser, compte tenu de la discordance entre les productions signalée plus haut.

- a) Le chemin de Saint-Jacques de Compostelle a vu affluer des pèlerins de France par milliers. Ne peut-on croire que troubadours et jongleurs parcourent sans cesse le «chemin français», des Pyrénées au grand sanctuaire galicien et qu'ils communiquent ainsi leur art au terme de leur voyage?

Par exemple, l'idée est chez Teófilo Braga, Menéndez y Pelayo, Lang, Carolina Michaëlis, Aubrey Bell, Jeanroy, Rodrigues Lapa, et encore chez M. Filgueira Valverde qui, lui, est Galicien ⁵⁵.

⁵⁴ L'explication mécaniciste brute est dans l'*Histoire de la littérature portugaise depuis ses origines jusqu'à nos jours* d'A. Loiseau, 1^e éd. 1886, 2^e éd. 1887, 10: «[...] transportés d'enthousiasme à la vue des rives pittoresques du Tage et du Mondego, nos poètes chantèrent; et leurs chants, transmis de province en province, laissèrent sur place d'impérissables souvenirs». On sait ce qu'il faut penser des travaux de Loiseau, cf. [P. Meyer], *Romania* 13, 1884, 180.

Quant au tarissement de la lyrique occitane dans le Midi, aux yeux de Henri Davenson (Henri-Irénée Marrou), *les Troubadours*, 1961, 172, «ce n'est pas la croisade des Albigeois, ni la conquête française (elles n'ont subjugué ni la Provence ni le Limousin), ni la terreur ou les tracasseries de l'Inquisition qui l'ont, comme on l'a dit, assassinée; elle est morte de son propre épuisement. Un printemps précoce, disions-nous, avec cette fraîcheur de l'air qui garde un relent de neige, mais un printemps que ne suivit aucun été».

⁵⁵ Th. Braga, *Cancioneiro portuguez da Vaticana*, 1878, LXIII. M. Menéndez y Pelayo, *Antología de poetas líricos castellanos*, III, 1892,

Force est de constater que l'érudition déployée par les tenants de cette idée, et particulièrement par C. Michaëlis et M. Valverde, persuade d'une florissante activité intellectuelle et religieuse à Saint-Jacques, mais ne réussit pas à masquer l'absence de témoignages concrets d'une influence troubadouresque dans ce haut-lieu de la chrétienté⁵⁶. Tel est le sens des objections que fait notamment le grand spécialiste des *Peregrinaciones a Santiago de Compostela*, M. Vásquez de Parga⁵⁷.

rééd. 1909, XII, de même dans l'article *Las Cantigas del rey Sabio*, dans *La Ilustración española y americana* 59, 1895, 130, et *Historia de la poesía castellana en la edad media* I, 1911, 225. H. R. Lang, *Das Liederbuch des Königs Denis von Portugal*, 1894, XX-XXI. C. Michaëlis, *Grundriss* de Groeber, 2^e éd. 1897, II, 2, 170, et *Cancioneiro da Ajuda*, 1904, II, chap. IX «A Galliza, centro de cultura peninsular de 800 a 1135. Santiago de Compostella, foco onde desabrochou o lyrismo gallego-português» [769]-835. A. F. G. Bell, *Studies in portuguese literature*, 1914, 2-3. A. Jeanroy, *La Poésie lyrique des troubadours*, 1934, II, 227-8. M. X. Filgueira Valverde, *Cancioneiriño de Compostela*, dans *Nós* 14, 1932, 114-9, et *Lírica medieval gallega y portuguesa* dans *Historia general de las literaturas hispánicas* I, 1949, 546-7. M. M. Rodrigues Lapa, *Lições de Literatura portuguesa. Época medieval*, 1^o éd. 1934, 79, 4^o éd. 1956, 108, 6^o éd. 1966, 109-10.

⁵⁶ Ce problème en soulève un autre: la poésie liturgique a-t-elle influencé à Compostelle la lyrique galicienne-portugaise, comme M. Lapa inclinerait à le croire. Non pas, répondit le chanoine P. David dans son compte rendu de la 2^e éd. du livre de M. Lapa, *Sur une histoire de la littérature portugaise médiévale*, paru dans le *Bulletin des études portugaises et de l'Institut français au Portugal*, nouvelle série, 9, 1943, pp. 8-9 du tiré à part, non pas, car «les livres liturgiques de [Galice et de Portugal] sont remarquablement sobres et contiennent fort peu de proses, de séquences, de *conductus*, en un mot de ces pièces qui seraient propres à influencer la lyrique profane; les offices rimés n'y paraissent pas avant la fin du XIII^e siècle.»

⁵⁷ L'ouvrage date de 1948-49. Au t. I, 516, M. L. Vásquez de Parga a des mots très durs pour juger l'«erudición abrumadora, aunque no excesivamente sólida, sobre las peregrinaciones y la ciudad de Compostela en la Edad Media» qui fut celle de C. Michaëlis. Le jugement d'I. Frank, *Les Troubadours et le Portugal*, in *Mélanges G. Le Gentil*, 1949, 200, n'était pas plus complaisant: «Carolina Michaëlis de Vasconcellos a apporté bon nombre de détails, mais on peut dire qu'au lieu de les expo-

Telle est également la conclusion à laquelle je parviens au terme d'une analyse infiniment plus modeste que j'ai récemment publiée des mentions de *Saint-Jacques-de-Compostelle et saint Jacques le Majeur dans la littérature occitane*⁵⁸. Il est superflu de répéter qu'on ne possède aucune preuve que des troubadours occitans aient fait le pèlerinage occidental.

- b) Reste une transmission due aux «francigènes». On évoque souvent l'existence, dans les Asturies, dans le Léon, en Galice aussi, de «colonies», de «populations», de «quartiers», faits d'immigrés originaires d'outre les monts.

Bien que leur densité ait pu, à certains endroits et à certains moments, influencer notablement la langue locale — on le voit surtout par les actes administratifs et judiciaires —, ces «francigènes» ont dû être assimilés rapidement, puisque les relations commerciales auxquelles beaucoup s'adonnaient, les y poussaient⁵⁹.

ser, elle les a enfouis dans ses ouvrages; il faut les glaner au long et au bas de ses pages touffues sinon confuses.»

⁵⁸ *Annales du Midi* 79, 1967, [255]-68. Aux mentions recueillies dans cet article, il faut ajouter celle qui figure dans la titulature d'Alphonse X de Castille reprise dans la réponse imaginée par At de Mons à sa supplique adressée à ce roi (BdT 309, éd. de W. Bernhardt, *Die Werke des Trobadors N'At de Mons*, 1887, v. 1253) et celle de Guillaume de Berguedan (BdT 210, 20; v. 36). Elles ne modifient pas mes conclusions.

⁵⁹ On peut rappeler ici comme particulièrement significatifs les privilèges accordés par Alphonse VII de Castille en 1155 aux habitants du port d'Avilès dans les Asturies, document connu sous le nom de *Fuero de Avilés*. De nombreux traits occitans s'y révèlent, qui ont été étudiés par M. R. Lapesa Melgar, *Asturiano y provenzal en el Fuero de Avilés*; mais M. Lapesa va plus loin et croit que *La apócope de la vocal en castellano antiguo* (type *pane* au X^e s., *pan* aux XII^e-XIII^e ss.) est due à l'influence des immigrants francigènes (d'oc et d'oïl) en Espagne depuis le règne d'Alphonse VI. Pour la synthèse de ces travaux, voir la réponse à son discours de réception à l'Académie espagnole par M. D. Alonso, dans le petit volume *Los decires narrativos del Marqués de Santillana. Discurso leído el día 21 de marzo de 1954, en su recepción pública*,

- c) L'implantation dans la Péninsule des moines cluniens, puis des cisterciens, a été alléguée aussi. On voit mal les représentants de ces ordres monastiques, sérieux, diligents, ambitieux — tout le contraire, en somme, de *clerici vagantes* —, se faire les zélateurs d'une poésie profane et contribuer de cette manière à la turpitude du siècle qu'ils abominent⁶⁰.
- d) Il convient d'accorder plus d'attention aux relations dynastiques. Les mariages princiers ou royaux entraînent des échanges de personnes, créent ou confirment des modes et des engouements nouveaux. Telle qu'elle nous est parvenue, la poésie lyrique se présente d'abord dans les milieux des cours, avant de se répandre ultérieurement dans les milieux de la bourgeoisie et du peuple. Néanmoins, les généalogies ne fournissent — quand elles le font — que des présomptions, des indices qui nous donnent des directions de recherches, non des commencements de preuves. À titre d'exemple, on peut évoquer l'origine bourguignonne du comte Henri, marié en 1095 avec Thérèse, bâtarde d'Alphonse VI de Castille et Léon (1072-1109), et gouverneur de fait des marches chrétiennes du Minho au Tage⁶¹. J'ai

por el Excmo. Sr. Don Rafael Lapesa Melgar y contestación del Excmo. Sr. Don Dámaso Alonso, 1954, 104-7.

⁶⁰ Voyez l'étude, rédigée dans un style quelquefois hagiographique, du Comte de Broqua, *Le Portugal feudataire de Clairvaux*, 1927. Broqua rapporte (p. 30), qu'«En 1131, ému par une vision, Bernard forme le projet d'établir au Portugal sa première fondation cistercienne. Saint Jean Baptiste avait demandé à l'abbé de Clairvaux de fonder en Lusitanie un monastère qui lui serait dédié». Ce fut l'abbaye de Tarouca, qui bientôt provigna, et donna naissance à douze autres maisons. Mais Bernard visita-t-il les fondations cisterciennes d'Espagne et du Portugal? «Malgré le silence des biographes, on ne peut douter de sa présence en ces royaumes, au cours de ses infatigables pérégrinations, puisqu'il en parle positivement dans ses lettres à Pierre le Vénérable, abbé de Cluny.

Malheureusement, aucun document portugais ne vient confirmer cette certitude.» (pp. 30-1). Sur *L'implantation des abbayes cisterciennes dans la Péninsule ibérique*, voyez désormais la remarquable étude du P. M. Cocheril, *Anuario de estudios medievales* 1, 1964, 217-81.

Voir la n. 61 à la page suivante.

dénoncé plus haut l'opinion gratuite de Villemain, pour qui les chevaliers français amenés (?) par Henri de Bourgogne sont «les premiers poètes du Portugal»⁶². Écoutons plutôt ce que le grand historien Alexandre Herculano pense de cette époque: «A escaceza de memorias e documentos divulgados sobre a história do nosso paiz na ultima decada do seculo XII apenas consente uma luz frouxa e duvidosa, que mal deixa descobrir o fio que prende os successos daquella epocha»⁶³. Aujourd'hui, le jugement d'Herculano reste en grande partie valable, et les premiers temps de la monarchie s'entourent encore de bien d'incertitudes historiques⁶⁴.

Cela ne signifie pas qu'on ne doive accueillir les mentions de jongleurs qui apparaissent dans des actes divers. Après tant d'autres, je ne me ferai pas faute d'y faire allusion dans mes conclusions. Il n'en est pas moins vrai que l'appréciation des séjours que firent, ou que sont présumés avoir faits, les troubadours occitans en Espagne exige la circonspection⁶⁵.

- e) Que dire, enfin, du rôle des croisades d'Espagne et des expéditions dirigées contre les Musulmans? Au cours des XII^e et XIII^e siècles, nombreux furent les chevaliers de France à y prendre part, et, parmi eux, des Méridionaux. On n'exclut pas, *a priori*, que des guer-

⁶¹ Cf. l'importante note III d'Alexandre Herculano, en appendice à son *Historia de Portugal*, 9^e éd., s. d., t. 2, 229-38, «Illegitimidade de D. Theresa», ainsi que la courte note IV, *ib.*, 238, «Começo do governo do Conde Henrique», intéressante sur les démêlés de Henri de Bourgogne avec son frère Raymond.

⁶² Cf. *supra*, et n. 12.

⁶³ *O. c.*, t. 2, 17.

⁶⁴ Je m'en voudrais de ne pas signaler les belles recherches de M. J. de Sena qui ont sur «La famille d'Alphonse Henriques» apporté quelques éclaircissements: *Estudos de história e de cultura (1.^a Série)* I, 1967, [15]-91 (l'article est daté, cf. p. 24, de 1962).

⁶⁵ Je souhaite en avoir fait preuve dans quelques-uns de mes chapitres, comme dans ceux qui ont trait à Raimbaud de Vaqueiras ou à Picandon, et dans la Troisième partie de l'ouvrage.

riers puissent contribuer à transmettre la poésie lyrique: mais, le plus souvent, leur présence indique-t-elle en ce sens autre chose qu'une présomption ⁶⁶?

Pour l'époque historique, je veux dire lorsque l'existence de la lyrique galicienne-portugaise est dûment certifiée par les textes, on allègue encore trois raisons pour démontrer que la lyrique occitane a agi comme un élément déterminant.

- f) La croisade entreprise contre les Albigeois provoque un véritable exil des troubadours occitans, non seulement à cause de la suspicion qu'amène sur eux le caractère profane de leur art, mais encore par le dépérissement ou l'extinction définitive de la vie de cour dans le Midi. Il paraît pourtant que l'exode vers l'Espagne ne fut pas aussi net que celui vers l'Italie. Et pour ce qui est de l'arrivée de quelque chanteur exilé jusqu'au Portugal, on est sans preuve historique ⁶⁷.
- g) Le séjour que fit en France le futur Alphonse III, alors comte de Boulogne, dura plusieurs années. Ne doutons pas que le charme de la vie de cette cour étrangère agît sur le prince héritier et qu'une fois monté sur son trône, il ne s'entourât, à l'image de ce

⁶⁶ Que le guerrier doive se distraire dans son repos, nul n'en doute, mais que cela donne naissance à un *locus communis*, nul n'en doute non plus. L'inversion de ce lieu commun profane est représentée par le lieu commun hagiographique. Un bel exemple en est fourni par la légende pieuse du chevalier Henri de Bonn qui aurait aidé à prendre Lisbonne sur les Musulmans l'année 1147; cette légende cristallisée dans un vers connu des *Lusiades* de Camoens, *Germanos são os Mártires do Cristo*, a été bien étudiée par M. R. Jansen, *Die historischen Grundlagen zu «Os Lusíadas» VIII, 18*, dans *Aufsätze zur portugiesischen Kulturgeschichte* 5, 1965, 228-47.

⁶⁷ Ce qui n'empêche pas M. M. Corneille, *Littérature portugaise*, dans *l'Histoire générale des littératures* I, 1961, 622-3, d'affirmer des *cantigas d'amor* qu'«Elles sont nées chez les trouvères [sic] provençaux qui ont influencé toute la poésie de l'Occident latin. [...] Tant les croisades (poursuit-il), que les pèlerinages à Saint-Jacques-de-Compostelle et la persécution des Albigeois ont contribué à les répandre dans ces pays.»

qu'il avait pu voir, d'une cour lettrée. Fut-il lui-même poète? C'est ce qu'on ne saurait assurer. Et puis, les critiques n'oublieraient-ils pas que son séjour dans le Nord de la France expliquerait au besoin l'influence de la lyrique d'oïl, encore mal étudiée sur la poésie portugaise, mais rendrait problématique un goût décidé pour les chansons à la mode occitane si celles-ci n'étaient déjà pratiquées et implantées, pour ainsi dire officiellement, au Portugal? Les mêmes n'oublieraient-ils pas que la lyrique galicienne-portugaise paraît dès 1242 déjà intimement imprégnée par l'influence occitane?

- h) Plus fantastique a été l'affirmation que l'infant Denis fut initié à l'art poétique des troubadours par Ayméric Ébrard de Cajarc. Comme je l'ai longuement rappelé, toute cette légende remonte à une supposition, honnêtement présentée pour telle, par le chroniqueur António Brandão (1580-1639). Il a suffi de faire disparaître les réserves pour faire croire que ledit Aymeric avait été le précepteur de l'infant, et que le siège épiscopal de Coïmbre avait récompensé sa diligence magistrale⁶⁸.

Je ne voudrais pas laisser ce chapitre sur une impression de scepticisme, fût-il nuancé, mitigé. Si, prise isolément, à moins d'être historiquement fausse, chacune des raisons avancées n'a pas de valeur déterminante exclusive, il ne m'échappe pas que quelques-unes de ces raisons, regroupées, reprennent quelque vigueur pourvu qu'on les restitue à la structure politico-sociale commune au Midi et à la Péninsule chrétienne: la féodalité⁶⁹. On se rappellera aussi une certaine plasticité des langues romanes encore dans leur jeunesse.

⁶⁸ Voir *supra*, ma note 17.

⁶⁹ Cette «communauté» ne va point sans nuances: je renvoie aux actes du Colloque de Toulouse, 28-31 mars 1968, sur *Les structures sociales de l'Aquitaine, du Languedoc et de l'Espagne au premier âge féodal*, 1969, riche en communications et en discussions du plus grand intérêt.

— Un ouvrage irremplaçable pour l'étude des rapports entre les

II. État des recherches thématologiques

A. L'examen des trois chansonniers portugais profanes conservés (mettons hors cause les manuscrits des *Cantigas de Santa Maria* d'Alphonse le Savant, puisque leur unité d'inspiration religieuse appartient à un autre secteur de l'histoire littéraire) —, le chansonnier d'Ajuda, le chansonnier de la Vaticane, le chansonnier Colocci-Brancuti aujourd'hui à la Bibliothèque Nationale de Lisbonne, cet examen fait apparaître deux grands groupes de compositions selon le sujet traité ⁷⁰.

deux pays est le livre de M. M. Defourneaux, *Les Français en Espagne aux XII^e et XIII^e siècles*, 1949.

⁷⁰ Pour être complet, je dois encore signaler que les cinq premières pièces qu'on trouve dans le chansonnier B, et qui sont des lais anonymes, se trouvent, dans le même ordre, et avec de légères variantes textuelles, sur quelques feuilles de papier qui appartenrent aussi à Colocci et qu'on a reliées dans le Cod. Vat. Lat. 7182, f. 276 r-278 r. La main du copiste est de la première moitié du XVI^e s. Le recueil est factice, cf. Heur, *Traces d'une version occitanisée d'une chanson de croisade du trouvère Conon de Béthune* (R. 1125), dans *Cultura Neolatina* 23, 1963, 75. Une édition diplomatique, assez défectueuse, de ces cinq pièces, a été publiée avec un commentaire par S. Pellegrini, *I lais portoghesi del codice vaticano lat. 7182*, dans *Archivum romanicum* 12, 1928, 303-17; elle est reproduite en phototypie dans le volume du même, *Studi su trove e trovatori della prima lirica ispano-portoghese*, 1937, 41-54; 2^e éd. revue (la révision ne touche ici que le commentaire), 1959, 184-99.

La pièce V27 = B416, qui est une tenson entre Alphonse Sanchez et Vaasco Martinz de Resende, nous a également été transmise par deux copies du XVII^e s. L'une est conservée à la B. N. de Madrid, Cod. 9249 (ancien Cc-99), f. 25 r, elle a été éditée par J. Leite de Vasconcellos, *Tenção entre D. Afonso Sanches e Vasco Martins*, dans *Revista Lusitana*, 7, 1902, 145-7. L'autre provient des papiers de l'humaniste portugais André de Resende et est à la Bibl. Municipale de Porto, ms. 419 ou 72 de la coll. d'Azevedo, pp. 9-11; C. Michaëlis de Vasconcellos s'y est intéressée, *Vasco Martinz und D. Afonso Sanchez*, dans la *Zeitschrift für romanische Philologie* 29, 1905, 683-711, spécialement 700-1.

En démantibulant la reliure d'un manuscrit cicéronien, le libraire madrilène Pierre Vindel fit en 1914 la trouvaille d'une feuille de parchemin qui la fourrait. C'était une copie de sept chansons d'ami de Martin Codax, dont six précédées de la notation musicale écrite à l'aide de *notae quadratae*. L'écriture, gothique française comme celle du chansonnier A, permet de dater approximativement la copie du début du

D'un côté, se situent les pièces d'inspiration érotique, et de l'autre, les pièces d'inspiration satirique. Chacun de ces deux groupes à son tour se subdivise en deux secteurs. Dans le groupe des chansons érotiques, on distingue les «chansons d'amour», *cantigas d'amor*, et les «chansons d'ami», *cantigas d'amigo*. L'autre groupe comprend des «chansons de raillerie», *cantigas d'escarnho*, et des «chansons de médisance», *cantigas de mal-dizer*⁷¹.

Le groupe des chansons satiriques, le plus riche en renseignements historiques de toute espèce, était aussi le plus difficilement accessible par l'état de corruption de la tradition manuscrite comme par la richesse et la variété de la langue employée. Il a fait l'objet il n'y a guère (1965) d'une bonne édition critique globale (428 pièces), complétée par un important

XIV^e s. Le lieu de dépôt de ce qu'on appelle parfois le parchemin Vindel est aujourd'hui inconnu. Je n'ai pu voir l'article de P. Vindel paru sous l'anagramme de D. L. d'Orvenipe, *Las siete canciones de la enamorada, poema musical por Martin Codax, juglar del siglo XIII*, dans *Arte español* 3, 1914-5, 27-31, non plus que la reproduction photogravée éditée par le même: *Martin Codax. Las siete canciones de Amor [sic], poema musical del siglo XII [sic]*, Madrid, 1915. Par bonheur, une reproduction facsimilaire partielle s'en trouve dans *El genuino «Martin Codax» trovador gallego del siglo XIII*, d'E. Oviedo y Arce, *Boletín de la Real Academia Gallega* 11, n° 111, 1916, 59, et une reproduction complète dans le t. I de *l'Historia da literatura portuguesa* sous la direction d'A. Forjaz de Sampaio, 1928, 130, et 131 pour le détail de la première pièce. Toujours d'après la rarissime plaquette de Vindel commercialisée à 10 exemplaires seulement, J. J. Nunes, *Un [sic] ramo de flores colhido na antiga lirica galego-portuguesa* pour les *Mélanges Jeanroy*, 1928, a reproduit le détail photographique de la première pièce à la planche IV, et la septième à la pl. III. Il a également reproduit la première pièce au t. I de ses *Cantigas d'Amigo*, 1928, en regard de la p. 148, la deuxième à la page [148 a], la cinquième à la p. [148 b]. Une reproduction figure aussi (d'après Sampaio?) dans G. Prampolini, *Storia universale della letteratura* II, 1934, 1934, 959. M. F. Dehoucke, *Chansons d'ami traduites du portugais*, 1945, a également reproduit la première pièce en hors-texte, en regard de la p. [3], d'après Nunes, *Cantigas d'amigo*.

⁷¹ Les raffinements dans la nomenclature des genres et des variétés, tels que les pratiquent Th. Braga, *Antologia Portuguesa*, 1876, XIV-XIX, et J. J. Nunes, *Crestomatia arcaica*, 5^e éd., 1959, CXXVII-CXXIX, sont en grande partie artificiels.

glossaire, due à M. Rodrigues Lapa ⁷². Une étude littéraire de l'ensemble du recueil fait encore défaut ⁷³.

La distinction entre les deux genres — *escarnho* et *maldizer* — n'apparaît pas fondée sur des différences de forme, mais plutôt sur un critère de publicité morale donnée aux circonstances qui provoquent l'intervention satirique. Aux termes mêmes d'un petit traité de poétique qui figure en tête du chansonnier B (Titre III, Chap. V) : «Cantigas d'*escarneio* som aquelas que os trovadores fazem querendo dizer mal d'algue<m> em elas, e dizem-lho per palavras cubertas que aian dous entendimentos pera lhe lo non entenderen.... ligeyrament<e>. E estas palavras chaman os clerigos *hequiucatio*» ⁷⁴. La volonté de dire du mal, et de faire mal, est exprimée, mais l'allusion directe doit être évitée dans la chanson, entre autres par le recours à la figure rhétorique de l'équivocation. De leur côté (Id., chap. vj), les «Cantigas de *mal dizer* son aquela<s> que fazem os trovadores [*lacune*] descubertamente. E<n> elas entran palavras a que queren dizer mal e non aver[an] outro entendimento senon aquel que queren dizer chaamen[te]» ⁷⁵. À la limite, l'*escarnho* rejoint dans la méchanceté une certaine forme de dissimulation que ne comporte pas la médisance. Dans bien des cas, est-il besoin de l'ajouter, la discrimination entre les deux genres se fait subtile jusqu'à échapper aux lecteurs modernes.

Les relations des *cantigas d'escarnho* et de *maldizer* avec les pièces satiriques de la lyrique occitane, entre autres les *sirventés*, n'ont fait à ce jour l'objet d'aucune étude particulière, parce que l'attention a été mobilisée sur les pièces qui appartiennent au groupe érotique. La connaissance de ces dernières est antérieure, puisque le chansonnier A, découvert et publié le premier, contient presque exclusivement des chansons d'amour,

⁷² *Cantigas d'escarnho e de mal dizer dos cancioneiros medievais galego-portugueses*. Le glossaire occupe les pp. 659-764. La 2^e éd., améliorée, 1970, compte trois pièces supplémentaires.

⁷³ La «préface» de l'ouvrage précédent, pp. VII-XIX, est pauvre à ce sujet. Les commentaires des pièces comblent imparfaitement cette lacune.

⁷⁴ Chansonnier B, f. 3 a, passage de la main d'Ange Colocci.

⁷⁵ Id., f. 3 b, de la main de Colocci jusqu'au mot *aquela[s]*.

et, en outre, elle s'est vue facilitée par le retour régulier d'une phraséologie et d'une terminologie topiques limitées, de compréhension relativement aisée. De plus, l'apparition de deux recueils de J. J. Nunes, celui des *Cantigas d'amigo* (1926), et celui des *Cantigas d'amor* (1932) a bientôt mis les historiens en possession d'un *corpus* fort représentatif des deux genres lyriques ⁷⁶.

Dans la *cantiga d'amor*, le troubadour s'adresse directement à sa dame (sa *senhor*, selon l'expression consacrée), ou bien il parle d'elle pour lui-même, ou à des amis pris à témoins. Dans la *cantiga d'amigo*, le troubadour prête la parole à une jeune femme qui s'adresse directement à son ami (*amigo* est le terme reçu), ou bien elle parle de lui, pour elle-même, sinon à des confidentes prises à témoin (des amies, sa mère, des «soeurs»,...). À la limite, le critère de sélection entre les deux genres lyriques est sexuel. Ce ne sont pas, en effet, les formes poétiques qui sont déterminantes dans l'absolu, on le voit par le tout premier chapitre conservé de l'Art poétique acéphale (Titre III, chap. iiij), qui évoque, à ce qu'il semble, le cas des pièces dialoguées ⁷⁷. Du reste, le ton de ces pièces amoureuses est, dans l'ensemble, identique, et, sur le mode du chagrin d'amour, les troubadours développent à l'envi leurs variations, qui font le charme des deux genres, à tel point que la *cantiga d'amor* pourrait passer pour l'inversion de la *cantiga d'amigo*, ou vice versa: les mêmes auteurs composent l'une et l'autre... Force est d'ajouter aussitôt que cette appréciation esthétique des deux genres en relation étroite l'un avec l'autre, ne correspond guère à ce qui est communément admis. Bien plus, une sorte de dichotomie s'est installée parmi la critique: à la chanson d'amour s'adresse le reproche qu'engendre

⁷⁶ Un compte rendu des *Cantigas d'amigo*, dû à Silvio Pellegrini, a paru dans *Archivum romanicum* 14, 1930, 275-322. Une partie seulement en a été reproduite dans le volume des *Studi su trove e trovatori della prima lirica ispano-portoghese*, 1^{re} éd. 1959, [23]-54, avec une «Postilla (1958)», 54-63. Un autre compte rendu, *O texto das cantigas d'amigo*, par M. Lapa, dans *A língua portuguesa* 1, 1929, est reproduit dans le vol. *Miscelânea de língua e literatura portuguesa medieval*, 1965, [9]-50.

⁷⁷ Chansonnier B, f. 3 a, de la main de Colocci.

la lassitude des plaintes cent fois répétées, tandis qu'on loue la chanson d'ami pour sa spontanéité, sa grâce féminine, son naturel⁷⁸. Ne dirait-on pas que certains modernes ressentent le *queixume* d'un homme, son désarroi sentimental, comme attentatoire à la virilité, tandis que les plaintes d'une amoureuse délaissée exalteraient au contraire une certaine idée de la féminité⁷⁹? Frédéric Schlegel observait un jour que la lecture *in extenso* du Canzoniere de Pétrarque eût représenté pour Laure un vrai pensum; nous aussi, nous avons trop de lectures, et déformantes au regard de l'esthétique médiévale, surtout après la venue des Romantiques, qui ont subjectivé le lyrisme⁸⁰.

⁷⁸ Invitée à faire choix des cent meilleures pièces lyriques en portugais, C. Michaëlis, *As cem melhores poesias (líricas) da língua portuguesa*, 1910, p. vii, déclare: «Dos dois mil cantares do primeiro período, trovadoresco, tirei apenas meia-duzia, no gosto popular, de naturalismo ingênuo e espontaneidade encantadora». Ces pièces ne sont que des chansons d'ami, *Ay flores! ay flores do verde pino* du roi Denis, pp. 1-2, n° 1 (V171 = B568); de Nuno Fernandes Torneol *Levad'amigo! que dormides as manhanas frias*, pp. 2-3, n° 2 (V242 = B641); de João Zorro *Bai-lemos agora, por Deus, ay velidas* p. 3, n° 3 (V761 = B1158 [bis]); de Mendinho *Sedia-me eu na ermida de Sam-Simiom*, pp. 3-4, n° 4 (V438 = B852); de Ruy Fernandes de Santiago *Quand'eu vejo as ondas*, pp. 4-5 (V488 = B903). Et quand, dans les *Miscelânea C. Michaëlis de Vasconcellos* constituant le t. 11 de la *Revista da Universidade de Coimbra*, 1933, 864-76, A. de Campos s'interroge *Sôbre o valor literário do «Cancioneiro da Ajuda»* qui n'est fait que de chansons d'amour, il rappelle combien C. Michaëlis se montrait, à la fin de sa vie, déçu de la froideur du public, et qu'elle attribuait le mauvais accueil fait à son édition à la monotonie des chansons d'amour du recueil qu'elle avait édité; pour Campos, un effort de vulgarisation de ces textes s'imposait, qu'il croyait possible moyennant une modernisation de la graphie et après un choix rigoureux fondé sur l'adage *quod abundat nocet*.

⁷⁹ C'est le moment de rappeler les «piques» que l'écrivain R. Ortigão envoie contre la manière d'aimer des Portugais: «Na evolução patológica dos sentimentos, o amor é o antraz maligno da nossa raça. Uma vez apaixonado, o português é um enfermo, é quasi um irresponsável. Perde a faculdade de estar alegre e de estar atento. Torna-se estúpido e sombrio» (*As Farpas. — O País e a sociedade portuguesa*, t. 6 des *Obras completas*, 1943, 256, dans «A noção do amor. Setembro, 1879»).

⁸⁰ F. Schlegel, *Histoire de la littérature ancienne et moderne* (trad. W. Duckett), 1829, I, 253. Schlegel réfute l'objection d'être monotones adressée «aux chants des troubadours allemands», mais qui pourrait fort

Dès le départ, on a proclamé que les racines de la *cantiga d'amor* plongent dans la *cansó* occitane. À l'heure présente, aucune étude comparée, en dehors des généralités d'usage, ni aucune approche statistique décisive, n'ont paru. Le rituel et les formules du vasselage amoureux, le répertoire analytique des situations, en bref: le choix opéré par les Galiciens-Portugais dans un matériel thématique et une technique formulaire beaucoup plus riches et plus vastes que ce qu'ils en ont retenu, n'a pas encore été examiné à fond⁸¹. Aucune confron-

bien s'appliquer, comme il le dit lui-même, à «des exemples tirés de toutes les nations». Je crois qu'on n'a pu aller plus loin que U. A. Canello, *Saggi di critica letteraria*, 1877, 242-4 (partie IV, et non III comme imprimé par erreur), dans l'incompréhension esthétique des troubadours galiciens-portugais: «Questa poesia medievale si studia, non per l'interesse artistico, ma per l'interesse storico, perchè a noi piace vedere la continuità nella storia della cultura, perchè ci piace scoprire, s'è probabile, le origine delle cose tutte, e in ispecie della poesia» (p. 243). «Io non nego ogni valore estetico assoluto a queste poesia; ma ce ne assegno uno assai piccolo», et le critique, pour terminer, assure qu'il offrirait volontiers «une bonne moitié» du chansonnier V «per una canzonetta spagnuola di non so quale età, e di quale autore, e ch'io non conosco se non in una versione tedesca del Lessing [...]».

Ieri l'amore;
Oggi il dolore;
Doman morrò.
Frattanto all'ieri
I miei pensieri
Rivolgerò.» (p. 244).

Ce qui nous ferait plutôt penser à l'histoire universelle conçue comme dans tel apologue voltairien démarqué par Anatole France. «Ils naquirent, ils vécurent, ils moururent».

Aujourd'hui, grâce aux mises au point de M. R. Guiette, *D'une poésie formelle au moyen âge*, dans *Revue des sciences humaines* 1949, 61-8, et aux enquêtes de M. E. Vinaver *À la recherche d'une poésie médiévale*, dans les *Cahiers de civilisation médiévale* 2, 1959, 1-16, nous savons que nous ne devons plus définir exclusivement la lyrique du moyen âge à l'aide de son idéologie, mais tenir que l'originalité d'un poète à l'autre se révèle aussi bien dans la création et la recréation de formes, que dans l'adaptation des thèmes et des situations.

⁸¹ Du côté «français», nombre de travaux importants qui ont paru ces dernières années contribuent à préciser entre autres ce que j'appelle le matériel thématique et la technique formulaire des troubadours occi-

tation systématique de la chanson d'amour et de la chanson d'ami n'a non plus à ce jour été tentée. Tout se passe comme si on avait voulu affirmer la nature antithétique et l'origine profondément différente de ces deux genres, et s'en tenir à une dichotomie jugée satisfaisante pour l'esprit. Je mets en cause ce que j'appellerai la théorie du «double courant» ou de la «double tradition».

Comme on ne retrouvait pas, dans la lyrique des Occitans, un genre semblable ou proche de celui de la chanson d'ami, on a pensé que celle-ci représentait un fonds autochtone, une poésie nationale, populaire, indigène, comme on l'a tour à tour appelée, avec ce que ces notions peuvent porter en elles d'affectivité, et quelquefois de parti-pris. Là-dessus, le courant occitan, assuré par l'existence de la chanson d'amour, venait comme l'apport extérieur, étranger, un produit d'importation s'opposant à un produit du sol.

Wolf, si je ne me trompe, fut le premier, en 1859, à opposer la *Kunst-* et la *Volkspoesie* à propos des pièces du roi Denis, distribuant à la première la monotonie de l'expression amoureuse dans la galanterie conventionnelle, et réservant à l'autre le privilège d'un contenu ingénu dans une forme dramatique proche de la vie⁸². Diez fait écho à Wolf, toujours à propos des pièces du même, et tout en se demandant si les

tans; je songe particulièrement aux travaux de M. P. Zumthor, *Langue et techniques poétiques à l'époque romane (XI^e-XIII^e siècles)*, 1963, et de M. M. Lazar, *Amour courtois et «fin' amors» dans la littérature du XII^e siècle*, 1964, sans oublier la thèse de M. R. Dragonetti, *La Technique poétique des trouvères dans la chanson courtoise*, 1960.

Les Italiens, par contre, semblent se réfugier dans une attitude attentiste. Ils réclament, avant tout, l'édition de bons textes, et s'emploient à publier *trovadores* sur *trovadores*, ce qui entraîne une dispersion de leurs efforts et d'inévitables redites, malgré d'excellents résultats.

En fait de travail comparé, on ne dispose que du petit livre de M. S. Spina, *Do formalismo estético trovadoresco*, 1966 (mise à jour d'une thèse de 1956), qui étudie quelques *topoi* selon une sorte de progression chronologique dans l'approche de l'amour qui fait penser parfois aux «stades» ovidiens des «*lineae amoris*» repris par les théoriciens médiévaux (cf. M. P. Dronke, *The Text of Carmina Burana* 116, dans *Classica et Mediaevalia* 20, 1959, 167-8).

Voir la n. 82 à la page suivante.

chansons d'ami qui sont attribuées au roi sont toutes de son autorité, il conclut que, s'il en est ainsi, Denis a opposé un *Volkstyle* à un *Kunststyle*⁸³.

Dans la «notice critique» qui précède l'édition de son *Cancioneirinho* (1870), Varnhagen commet un vrai contresens quand il taxe les chansons d'ami de «poesia artificial» en reprenant les prétendus avis des Allemands, Wolf et Diez en l'es-pèce⁸⁴.

Paul Meyer profite de son compte rendu de Varnhagen pour redresser les opinions germaniques. Son argumentation peut se rassembler comme suit. Les chansons d'ami ne sont pas «des chants populaires à proprement parler», car ces pièces «sont accompagnées du nom de leurs auteurs, ce qui n'aurait pas eu lieu si elles avaient été recueillies de la bouche du peuple». «Qu'elles soient par la suite devenues populaires, c'est ce qu'on peut regarder comme fort probable [...]. Mais il ne paraît pas douteux (cela est certain pour le roi Diniz) qu'elles doivent leur existence à des auteurs aussi lettrés que pouvaient l'être des laïques de ce temps, à des hommes dont beaucoup ont dû posséder une connaissance étendue de la poésie des troubadours et des trouvères»⁸⁵.

Lors de la parution de ses *Canti antichi* de 1875, Ernest Monaci se rebiffera contre une pareille façon de voir. Pour le savant italien, l'épithète populaire s'applique justement aux

⁸² *Studien zur Geschichte der spanischen und portugiesischen Nationalliteratur*, 708-9. Pour S. Pellegrini, *Don Denis*, 1927, 13 (repris dans *Studi su trove e trovatori della prima lirica ispano-portoghese*, 1^e éd. 1937, 103, 2^e éd. 1959, 169), entre les chansons d'amour et d'ami du roi «esiste unità stilistica», mais celle-ci nous conduit à «un'arte [non] fatta [, certo, di palpiti profondi, ma] di galanterie e di madrigali ben riusciti, in piena corrispondenza, del resto [1959: ripeto], con l'ideale estetico della società in cui il nostro re visse» (p. 14; *Studi* 1^e éd., 107; 2^e éd. 175; les mots entre crochets ont été supprimés dans la dernière version).

⁸³ *Ueber die erste portugiesische Kunst- und Hofpoesie*, 1863, 97-8.

⁸⁴ *Cancioneirinho de trovas antigas colligidas de um grande Cancioneiro da Bibliotheca do Vaticano*, 24. Les ouvrages de Wolf et de Diez sont cités p. 28.

⁸⁵ *Romania* 1, 1872, 119-23.

chansons d'ami: «Io li direi popolari, perchè nati dal popolo e dal popolo tramandati nella letteratura». Et de rappeler l'existence de chansons «dans la manière des Provençaux», portées par «un nouveau courant littéraire, qui faisait prévaloir le goût de l'affecté et du recherché» et qui n'exerça qu'une «action réformatrice». À son arrivée nécessairement préexistait une poésie «del tutto indigena e veramente originale» à laquelle elle s'opposera en tant que «poesia artistica d'imitazione straniera». Les formes peut-être sont retouchées, le caractère primitif reste fondamentalement populaire⁸⁶.

La détermination fougueuse de Monaci fléchit-elle Paul Meyer? Toujours est-il que, dans son compte rendu des *Canti antichi*, le maître français nuance sa pensée en distinguant l'origine populaire du *genre* de la forme littéraire de l'*espèce*; et il rapprochera certaines chansons d'ami des ballettes françaises et des ballades occitanes, toutes appartenant sans doute à un fonds commun de la poésie primitive de la Romania⁸⁷. Mieux encore, dans sa leçon d'ouverture du cours des langues et littératures du Midi de l'Europe, faite au Collège de France en 1876, Meyer, converti, met en rapport l'exemple de la France du Nord et celui du Portugal face à l'arrivée de la lyrique des troubadours: «Pour goûter les nouvelles formes de la poésie, on ne dédaigna pas les anciennes; on les cultiva et on les perfectionna, de sorte que la poésie lyrique française est formée de deux courants, l'un proprement national, l'autre d'origine méridionale. [...] La même chose arriva en Portugal. Dans le *Cancioneiro* du roi Denis [...] figure à côté de poésies savamment construites, mais parfois un peu froides et conventionnelles, tout un essaim de chansonnettes légères et gracieuses qui ne doivent rien aux Provençaux, sinon de leur avoir frayé la voie»⁸⁸.

⁸⁶ Pp. IX-X. Monaci revient à la charge dans l'«avertissement» à ses *Cantos de ledino*, 1875, [V]-VI: «Il *Canto de ledino* è una delle forme più popolari dell'antica poesia portoghese». Le choix publié intéressera ceux qui étudient «la primitiva poesia dei popoli d'Occidente».

⁸⁷ *Romania* 2, 1873, 265.

⁸⁸ *Romania* 5, 1876, 266-7. Dès ce moment, l'accord semble persister entre Monaci et Meyer qui en viendra même à surenchérir sur son

L'existence de cette poésie galicienne primitive conçue dans les mêmes conditions et sous les mêmes aspects ne fait non plus aucun doute pour U. A. Canello. Mais, tandis que pour Canello, «In Gallizia non si poetò nella lingua dei trovatori provenzali, ma si seppe creare una lirica paesana, che fu presa a modello anche da poeti non gallezziani»⁸⁹, pour Teófilo Braga (1879), la Galice remplit une «mission spéciale [...] dans l'unification de la poésie populaire». Là «prévalut un style artificiel connu sous le nom de *limousin* ou de l'école de Limoges. Les chants populaires restèrent ignorés, et les propres jongleurs qui les connaissaient les abandonnaient avec mépris». Or, «ces formes populaires se seraient perdues totalement si elles n'eussent acquis de l'importance à la cour de D. Denis» grâce à l'afflux des jongleurs galiciens⁹⁰. Choisi à dessein, cet exemple montre combien la pensée de Braga emprunte par endroits

ancien contradicteur, en se méprenant d'ailleurs sur le sens de certaines de ses déclarations. Ainsi, voyez les lignes d'introduction de Monaci à sa tentative d'édition du *Traité poétique* de B, *In memoria di N. Caix e U. A. Canello*, 1886, [417]: «La primitiva lirica del Portogallo ci vien rappresentata siccome una figliazione della lirica provenzale, e infatti basta di dare uno sguardo alla nomenclatura che fu adatta ai suoi diversi generi [en n.: «Ved. la *Poetica historica portugueza* nella *Antologia portugueza* del Braga, Porto, 1876], perchè la cosa debba parere più che verosimile. E peraltro vera? [i. e., cette nomenclature de Braga, cf. ma note (71)]. Se ne potrà dubitare, almeno fino a tanto che la *Poetica storica* portoghese non sia stata rifatta sopra documenti autentici.» A quoi le compte rendu de Monaci dans la *Romania* 15, 1886, 461, répond en écho, mais en écho déformant, que M. Monaci «est même porté à douter que l'ancienne poésie lyrique des Portugais soit une dérivation de la poésie des troubadours, et là encore il me semble avoir raison: du moins est-il certain qu'on a exagéré le rapport des deux poésies.» Sur les conceptions opposées, puis rapprochées, de Monaci et de Meyer, voyez l'article *Uma carta de Monaci sobre o «Cancioneiro da Vaticana»* de M. V. Nemésio, *O Instituto* 76, 1928, 488-92.

⁸⁹ *Saggi di critica letteraria*, 1877, 231. Et un peu plus loin p. 232: «tra le cantiche del codice vaticano ve n'è di tali che rivelano apertamente la forma e lo spirito della poesia spontanea del popolo, anche sotto quella veste più linda e aggiustata che hanno saputo darci trovatori di mestiere».

⁹⁰ *Cancioneiro portuguez da Vaticana*, citations des pp. LXIII et LXIV.

des développements tortueux. Malgré ses méandres, cette pensée confirme, elle aussi, la théorie du double courant.

Là-dessus se présente en 1889 la thèse d'Alfred Jeanroy sur les *Origines de la poésie lyrique en France au moyen âge* où, non content d'étudier dans la première partie de l'ouvrage «la Poésie française en France», le futur docteur la poursuit, dans la seconde partie, «à l'étranger». Le chapitre V de cette partie s'intitule «La poésie française en Portugal». Comme il bénéficiait sur le sujet des idées des Wolf, Diez, Meyer, Monaci et Braga, Jeanroy se convainquit sans peine de l'existence dans la lyrique galicienne-portugaise d'un groupe de pièces qui «avaient fortement subi l'influence de la poésie courtoise», alors qu'un autre groupe rassemble des pièces «d'origine populaire et portugaise»⁹¹. Fidèle jusqu'au bout, sinon jusqu'à l'absurde, à la thèse centrale de son oeuvre, qui veut faire voir dans la poésie lyrique des peuples romans la présence de thèmes et même de formes poétiques importés de la France du Nord, Jeanroy tentera de réduire le caractère autochtone et original de la veine populaire galicienne pour y voir l'effet d'une poésie française. Dater pareille influence n'est pas sans lui poser des problèmes ardu, et deux hypothèses à lui se présentent. Ou ce sont les chevaliers d'Henri de Bourgogne qui ont apporté «à la fin du XI^e siècle [...] les pièces lyriques françaises», hypothèse jugée assez séduisante et digne de «vraisemblance»⁹². Ou, pour des raisons de chronologie⁹³, c'est plutôt Alphonse III «alors qu'il était encore enfant [enfant?], qui séjourna «en France (au moins de 1238 à 1244)» et qui en rapporta «sans doute lui et ses compagnons [...] la forme de la ballette» qui se retrouve dans certaines chansons d'ami, et qui fut, prétend Jeanroy, adoptée à cause de sa facilité⁹⁴.

⁹¹ Les devanciers sont cités dans la bibliographie de l'ouvrage. Nos citations sont empruntées aux pp. 308 et 309.

⁹² Citations des pp. 336 et 337

⁹³ Comme son maître P. Meyer, Jeanroy pense que les pièces galiciennes-portugaises sont du XIII^e siècle, et d'une génération tardive, cf. p. 337.

⁹⁴ P. 338. Et p. 403: «Cette forme de la ballette a eu beaucoup de succès à l'étranger: les trois quarts des pièces portugaises du recueil du

Les idées hasardées et défendues par Jeanroy ne paraissent pas avoir rencontré d'adhésion intime ni même de considération favorable parmi les lusitanophiles⁹⁵. Sa tentative d'explication de la lyrique «populaire» allait, si je puis dire, à contre-courant de ce qui commençait alors d'être tenu pour un axiome. Qu'on ne s'étonne donc pas de retrouver la théorie du double courant installée chez Gabrielli (1886 et 1891)⁹⁶, chez Storck (1890 et 1896)⁹⁷, chez Menéndez y Pelayo (1892, rééd. 1909)⁹⁸, chez Lang (1894)⁹⁹, chez Carolina Michaëlis (1904) qui consacre deux chapitres importants à essayer de montrer que Saint-Jacques-de-Compostelle est le foyer d'irradiation du lyrisme populaire galicien-portugais, et que les chansons portugaises qu'on a pu recueillir dans le peuple au XIX^e s. représentent les vestiges d'une poésie populaire archaïque¹⁰⁰.

Vatican, tant les chansons purement courtoises que les pièces semi-populaires, sont des ballettes assez librement traitées», et ib., n. 2, «elles ont dû être imitées de la poésie française du nord, qui a surtout cultivé la ballette vers le milieu du XIII^e siècle». Mais pour le *rondet*, p. 417, «C'est probablement à la poésie populaire de leur pays, très archaïque en bien des points, que les poètes portugais empruntaient ce système [...]».

⁹⁵ G. Paris, dans le compte rendu des *Origines* paru dans le *Journal des Savants* de nov. 1891, 676, notait à juste titre que c'est «le côté proprement historique qui est le plus faible dans le livre de M. Jeanroy». H. R. Lang, *Das Liederbuch des Königs Denis von Portugal*, 1894, LXXVIII-LXXXV, s'efforcera de montrer que les chansons d'ami sont attestées en Portugal avant le séjour en France du futur Alphonse III. Dans un premier temps, C. Michaëlis penchera pour accorder quelque crédit à l'explication de Jeanroy. Il me semble en effet que la p. 169 du t. II, 2, 2^e éd., du *Grundriss* de Groeber est écrite sous l'influence du jeune maître français qu'elle ne cite pourtant pas.

⁹⁶ *Poesia trovadorica portoghese*, extrait de *La Rassegna Italiana* 6, 1886, 341-60, pp. 7-8 du tiré à part, repris dans le volume hors-commerce des *Peccati veniali*, 1891, 35-6.

⁹⁷ *Luis de Camoens Leben*, 1890, §§ 36-7; j'ai pris connaissance de cette oeuvre à travers la traduction de C. Michaëlis, *Vida e obras de Luis de Camões*, 1897, 60-2.

⁹⁸ *Antologia de poetas líricos castellanos* III, p. XVII, encore reproduit dans l'*Historia de la poesía castellana en la edad media* I, 1911, 229-30.

⁹⁹ *Das Liederbuch des Königs Denis von Portugal*, p. XVII, et p. LXXVII où on évoque Monaci.

¹⁰⁰ Chap. IX et X du *Cancioneiro da Ajuda* II, [769]-940.

Peuvent encore être cités Nobiling, en 1907 et 1908 ¹⁰¹; Aubrey Bell, en 1914 ¹⁰²; Menéndez Pidal, en 1919 et 1925 ¹⁰³; Novello, en 1921 ¹⁰⁴; Leite de Vasconcellos, en 1924 ¹⁰⁵.

Qu'on ne se méprenne pas sur l'intéressante contribution de César De Lollis parue en 1925 sous le titre *Dalle cantigas d'amor a quelle di amigo*. Pour De Lollis, la lyrique provençale s'est substituée à une lyrique populaire préexistante, mais elle ne s'est pas greffée dessus, quoiqu'elle l'ait fortement influencée. À cette fin, De Lollis entend tracer la généalogie schématique que voici: aux chansons d'amour «à la provençale» succèdent des chansons d'ami «contaminées par des éléments courtois», lesquelles à leur tour rendues lassantes et importunes par ces ornements propres à la chanson d'amour, cèdent la place à des chansons d'ami «de type vraiment populaire» sous l'effet de la transformation du goût ¹⁰⁶.

De son côté, S. Pellegrini a bien essayé de montrer (1927), au fil d'une introduction à une édition de D. Denis qu'il n'a pu mener à bien, qu'il faudrait s'entendre sur le «mythe romantique de la poésie du peuple», et que la prétendue divergence entre l'esprit ou l'inspiration première de la chanson d'ami par rapport à la chanson d'amour s'anéantit dans l'«unité stylistique». L'essai de S. Pellegrini n'aura aucun retentissement ¹⁰⁷.

Parfois, une réaction timide se dessine. Ainsi, J. Teixeira Régio (professeur à Porto et rédacteur de la section littéraire de la monumentale *Histoire de Portugal* de Damião Peres, 1929),

¹⁰¹ *Die Lieder des Trobadors D. Joan Garcia de Guilhade*, thèse de Bonn, 1907, p. [V], plus accessible dans *As Cantigas de D. Joan Garcia de Guilhade, trovador do seculo XIII*, dans les *Romanische Forschungen* 25, 1908, 641.

¹⁰² *Studies in portuguese literature*, 5-32.

¹⁰³ Du *Discurso acerca de la primitiva poesia lirica española, leído en la inauguración del curso de 1919-1920*, je connais la teneur par le compte rendu de E. Mérimée, *Bulletin hispanique* 22, 1920, 120 et 124-5. — Voir aussi *Poesía juglaresca*, 329.

¹⁰⁴ *Antica lirica portoghese*, [2].

¹⁰⁵ *Cancioneiro de Colocci-Brancuti*, dans *Lusitania* 1, 252-3.

¹⁰⁶ *Homenaje Menéndez Pidal* I, 622-3.

¹⁰⁷ *Don Denis*, 10, n. 1.

se demande au passage pourquoi la chanson d'ami ne serait pas venue de Provence comme la chanson d'amour; la chanson d'amour s'est bien modifiée en Galice et en Portugal, et donc pourquoi un genre supposé de *cantiga d'amigo* provençale n'aurait-il pas connu la même destinée ¹⁰⁸? Justement la même année, R. Ortiz voudrait postuler à partir d'un seul cas précis, celui de la pièce *Altas undas* attribuée au troubadour Raimbaud de Vaqueiras, que la chanson d'ami a existé dans la littérature occitane; ensuite, élargissant son propos, le critique suppose la préexistence d'un fonds commun de poésie médiolatine dont les affleurements seraient par-ci, par-là, perceptibles ¹⁰⁹. Est-il besoin de préciser qu'Ortiz, à l'opposé de Rêgo, ne songe pas à contester ni l'existence ni le rôle d'une poésie galicienne-portugaise d'essence populaire?

Malgré les tentatives de nuancer le caractère trop tranché de certaines affirmations sans aucun doute commodées d'un strict point de vue didactique, ou, pour mieux dire, malgré la volonté de certains critiques de discuter l'interaction des deux courants, la dichotomie désormais traditionnelle se renforce

¹⁰⁸ *História de Portugal* II, 1929, «Quinta parte — Cultura», chap. 2 «A Literatura», 578.

¹⁰⁹ *Noterelle provenzali. V Una 'cantiga de amigo' provenzale*, dans la *Zeitschrift für romanische Philologie* 49, 559-63, repris dans le recueil *Varia romanica*, 1932, 140-6. R. Bossuat, sans faire de remarques particulières à propos de la cinquième «notule», se montre assez sceptique: «Il va de soi qu'en raison même de l'étendue qu'elles embrassent dans le temps et l'espace, les notes de M. Ortiz apportent plus de suggestions que de preuves catégoriques» (c. r. de *Varia romanica*, dans la *Revue critique d'histoire et de littérature* 99, 1932, 543). Dans une article de la *Zeitschrift für romanische Philologie*, 88, 1972, [69]-104, *Le motif du vent venu du pays de l'être aimé, l'invocation au vent, l'invocation aux vagues. Recherches sur une tradition de la lyrique romane des XII^e-XIII^e ss. (litt. d'oc, d'oïl, et gal.-port.)*, j'ai spécialement étudié cette pièce (BdT 392, 5^a) pour conclure que l'attribution à Raimbaud de Vaqueiras en est douteuse, autant que sa relation avec le genre galicien-portugais des chansons d'ami. Pour cet article, je n'ai pas eu connaissance de la contribution de M. Jules Horrent, '*Altas undas que venez suz la mar*', dans les *Mélanges J. Boutière*, 1971, [305]-16, aux conclusions différentes de celles que je propose. Voir également M. Ziltener, *Zeitschrift für romanische Philologie* 88, 1972, 616-7.

encore par l'autorité de Nunes (1928) ¹¹⁰, de Bell (1929) ¹¹¹, de Lang (1929) ¹¹², de Pelaez (1930) ¹¹³, de Singer (1933) ¹¹⁴, de Rodrigues Lapa (1934) ¹¹⁵, de Jeanroy (1934) — du moins si j'interprète correctement une phrase de la page décevante que le grand provençaliste consacre à la fortune de la lyrique occitane en Portugal dans son ouvrage classique sur la *Poésie lyrique des troubadours* ¹¹⁶ —, de Piccolo (1938) ¹¹⁷, de M. Hernâni Cidade (1941) ¹¹⁸, de M. F. Dehoucke (1945) ¹¹⁹, de M. Marques Braga, en 1945 ¹²⁰, de M^{me} N. G. B. de Fernández Pereiro en 1968 ¹²¹.

¹¹⁰ *Cantigas d'amigo*, vol. I, 1928, [83]-90 et *passim*. Voir aussi l'article *Un [sic] ramo de flores colhido na antiga lirica galego-portuguesa* pour les *Mélanges Jeanroy* 1928, 337 et 345-6.

¹¹¹ *Some Remarks on the Cantigas de amigo*, dans *Revue hispanique*, 77, 273.

¹¹² *Old Portuguese Sea Lyrics*, même revue, id., 188-9.

¹¹³ Art. *Canzonieri* de l'*Enciclopedia italiana* 8, 818.

¹¹⁴ *Die religiöse Lyrik des Mittelalters*, 110.

¹¹⁵ *Lições de literatura portuguesa*, 73; 4^e éd. 1956, 101; 6^e éd. 1966, 103.

¹¹⁶ T. II, 221-2: «[...] l'influence de la poésie des troubadours et des trouvères sur la plus ancienne école lyrique du Portugal est indéniable et il est superflu d'en rappeler ici les preuves tant de fois alléguées». La n. 1 ajoute: «Le fait a été mis en pleine lumière, il y a plus d'un demi-siècle, par Diez dans son petit livre *Ueber die erste portugiesische Kunst- und Hofpoesie*, Bonn, 1863».

¹¹⁷ *Sull' origine della poesia moderna*, 4.

¹¹⁸ *Poesia medieval I. Cantigas de Amigo*, 3^e éd., VI: «De mistura com *Cantigas* de amor, de nítida influência provençalesca, vicejam, numerosas, outras cantigas, que ao menos em suas formas mais simples, têm resistido a tôdas as tentativas de as inculcar como de imitação estrangeira». Cf. *O conceito de poesia como expressão da cultura*, 2^e éd. 1957, [23].

¹¹⁹ *Chansons d'ami traduites du portugais*, 1945 (L'«Introduction» date de nov. 1943, cf. p. 15). Cet anthologue distingue trois catégories de pièces «au point de vue de leur élaboration artistique. Elles se répartissent alors en [...] littéraires, semi-littéraires et populaires, suivant que le poète imitait de plus ou de moins la technique, la langue ou la forme des chansons chantées par le peuple» (p. 4). Pour les chansons d'ami préexistaient des «modèles nationaux populaires», dont «les thèmes devenus traditionnels au sein du peuple gallégo-portugais», subissaient de la

Voyez les n. 120 et 121 à la page suivante.

Les ouvrages destinés aux écoles, manuels scolaires ou universitaires, concourent à donner des choses une vue nette, là où la réalité peut être toute mêlée. Ainsi, la préface à la petite *Crestomatia arcaica* de M. M. Rodrigues Lapa (2^e éd. 1947), qui se veut «accessible» à tous, est-elle d'autant plus significative de cette volonté de clarification. «As primeiras cantigas que se compuseram entre nos denunciam logo, no tema e na forma versificatória, a influência do lirismo provençal. Havia contudo em Portugal e na Galiza uma forte tradição de poesia lírica popular, velhos temas [...]. Que fizeram os nossos trovadores? Cultivaram embora a canção ao modo provençal, quase com todas as complicações do amor cortês; mas tomaram esses temas e essas formas populares e compuseram com eles belíssimas cantigas». Non, vraiment, «Não há dúvida que a nossa poesia trovadoresca surgiu por um impulso de imitação»¹²². Que lit-on d'autre dans la petite *História da literatura portuguesa* de M. António José Saraiva (3^e éd. 1955)? «A influência dos trovadores e jograis da Provença veio assim dar foros de poesia palaciana a uma tradição jogralesca local, de origem popular, e enxertar-se na cepa galega»¹²³. Sans doute, M. Saraiva, éminent historien de la culture, simplifie-t-il à l'extrême, dans le but de condenser sa pensée; et on trouvera dans sa grosse *História da literatura portuguesa* (5^e éd. s. d., 1966?) écrite en collaboration avec M. Oscar Lopes, une tentative intelligente¹²⁴ de ramener la thématologie des Chan-

part «des lettrés» une élaboration nouvelle. Ces chansons d'ami «étaient ensuite reprises, apprises et chantées par le peuple qui y retrouvait ses propres sentiments et jusqu'à son propre tour de langue» (p. 5). On voit comment M. Dehoucke, combinant les hypothèses, boucle la boucle, et met tout le monde d'accord.

¹²⁰ *Cancioneiro da Ajuda* I, p. XX. Les développements sont empruntés (cf. p. XXIV), à C. Michaëlis et à Menéndez y Pelayo.

¹²¹ *La introducción de la lírica de Provenza en Galicia y Portugal*, dans *Romanica* I, 1968, 51-5.

¹²² Citations empruntées aux pp. XII et XI.

¹²³ P. 15. La 1^e éd. de cet ouvrage remonte à 1949, la 2^e à 1950, la 3^e est «entièrément refondue».

¹²⁴ Elle avait déjà été ébauchée dans le livre de M. Saraiva, *História da Cultura em Portugal*, I.

sonniers à des catégorisations sociales — pièces inspirées «de la vie populaire rurale», ou par des «milieux bourgeois», pièces situées «dans le milieu de la cour»¹²⁵. Là où le bât blesse, est quand M. Saraiva glisse de l'idée de groupement socio-thématologique des pièces à l'idée d'une «stratification de la poésie des Chansonniers, en diverses couches correspondant à des milieux sociaux et à des époques différentes». Car ces strates sont bouleversées, et leur bouleversement pose des problèmes historiques que M. Saraiva ne peut surmonter¹²⁶.

B. Pour les besoins de l'exposé, j'ai, à dessein, laissé de côté une découverte qui a fourni un appui sérieux aux tenants d'une poésie péninsulaire autochtone, antérieure à l'influence occitane. Je veux parler de la révélation depuis 1948, de ce qu'on appelle les «chansons mozarabes» ou *hargas*. On sait que les Mozarabes sont les chrétiens non islamisés qui vivaient sous l'occupation musulmane et bénéficiaient d'un statut religieux, politique et social, à part¹²⁷. Dans les milieux arabes et hébraïques de l'Andalousie s'est développé un genre de poésie strophique propre, le *muwaššah*, avec une variante, le *zadjal*, dont l'influence sur la formation de tout ou partie de la lyrique romane a été retenue par certains arabisants et par certains romanistes, comme R. Menéndez Pidal¹²⁸, bien que la question reste en grande partie ouverte depuis la parution de l'essai magistral de M. Pierre Le Gentil, *Le Virelai et le Villancico. Le Problème des origines arabes* (1954). Les *muwaššaha* en eux-mêmes n'ont rien de populaire, et paraissent composés à

¹²⁵ Pp. 48-9.

¹²⁶ P. 49. — Voir aussi Felic. Ramos, *Historia da literatura portuguesa*, 8^e éd. 1967, 32-3 et *passim*.

¹²⁷ Pour les généralités, on pourra se reporter utilement aux ouvrages d'E. Lévi-Provençal, *Histoire de l'Espagne musulmane*, 1950-3, et *España musulmana hasta la caída del califato de Córdoba*, t. IV de l'*Historia de España dirigida por R. Menéndez Pidal*, 1950, ainsi qu'aux études de A. González Palencia, *Moros y cristianos en España medieval*, 1945. — Mon éditeur ne disposant pas de toutes les lettres requises pour une translittération correcte de l'arabe, je me vois forcé de recourir à une transposition approximative.

¹²⁸ *Poesía árabe y poesía europea*, dans le *Bulletin hispanique* 40, 1938, [337]-423.

l'intention de la société cultivée des cours ¹²⁹. Mais certains d'entre eux présentent cette particularité remarquable, que leur dernière partie, appelée *harga* (qui veut dire «appui»), est écrite en mozarabe, soit dans une langue mixte, soit en langue romane contaminée d'éléments arabes. À travers l'étude de la soixantaine de *hargas* publiées maintenant, on peut repérer des traces d'une lyrique romane en quelque sorte «prélittéraire». Au XI^e siècle, et déjà probablement au X^e, aux XII^e et XIII^e siècles encore, des poètes arabes d'al-Andalus, et à leur suite des poètes hébreux qui les imitaient, ont utilisé à leur façon des fragments de cette lyrique romane dans un genre nouveau de poésie strophique. L'habileté de ces poètes consistait à opérer une transition piquante, un passage qui surprit et séduisit entre l'arabe du corps du poème (ou l'hébreu), et le roman mêlé d'arabe (d'hébreu) de la finale, compte tenu du fait que ces éléments linguistiques mixtes de la finale sont placés dans la bouche d'une jeune femme.

Il n'est pas douteux qu'il existe une concordance partielle de thèmes et de situations entre certaines chansons mozarabes et certaines chansons d'ami galiciennes-portugaises, alors qu'on ne relève, à ce qu'il semble, aucune concordance dans l'ordre des formes ¹³⁰. Le plus souvent, d'ailleurs, la concordance des thèmes se ramène à des similitudes d'expressions. Abstraction faite du principe *post hoc ergo propter hoc*, la question reste posée de savoir si une lyrique galicienne primitive n'est pas à la source des chansons mozarabes, plutôt que les fragments mozarabes aient engendré les chansons d'ami ¹³¹. On peut pen-

¹²⁹ M. P. Le Gentil, *o. c.*, 50-1, n. 1, cf. p. 69.

¹³⁰ À l'étude de ces questions j'ai consacré mon mémoire de licence en philologie romane (Université de Liège, 1959), remanié ensuite pour le concours des bourses de voyage du gouvernement belge (1961): *La chanson d'ami galicienne-portugaise dans ses relations avec les lyriques occitane et mozarabe*.

Les *hargas* ont été recueillies et étudiées par feu mon ami S. M. Stern, *Les chansons mozarabes*, 1953; par M. K. Heger, *Die bisher veröffentlichten Hargas und ihre Deutungen*, 1960; par M. E. García Gómez, *Las jarchas romances de la série árabe en su marco*, 1965. La bibliographie du sujet est foisonnante.

¹³¹ Cf. M. C. Sánchez-Albornoz, *España, un enigma histórico I*,

ser aussi que l'une et l'autre appartiennent à un même ensemble d'une lyrique fictivement féminine.

En guise de conclusion partielle à cet «État des recherches thématologiques», on ne peut s'empêcher de constater une curieuse constante dans l'approche et l'appréciation générales du problème. Ce qui a fasciné la critique depuis plus d'un siècle, et pour les raisons que j'ai dites, c'est surtout le divorce — et les plus avancés vont jusqu'à parler de différence de nature — entre la chanson d'amour et la chanson d'ami. Comme ces opinions qui placent ces deux genres à l'extrême l'un de l'autre offrent dans leur caractère dualiste comme une vertu didactique de clarté, et qu'elles portent avec elle, pour les Galiciens comme pour les Portugais, un sentiment d'esprit national, on s'explique leur succès. Soyons certain que ces opinions continueront d'être répétées, soutenues, multipliées, dans l'avenir.

Afin d'éclaircir définitivement de telles questions, les travaux ultérieurs se devront d'être exhaustifs. Trop d'articles ou de contributions variées, dignes d'intérêt à bien des égards, se fondent encore sur une documentation — ou sur des intuitions — qui ne tiennent pas compte de la totalité de la matière ¹³². Surtout, malgré la difficulté relative des datations que j'ai mentionnée dans la première partie de cette introduction, il conviendra de subordonner autant que faire

2^e éd. 1962, 418-23. De son côté, dans ses *Riflessioni su «kharge» e «cantigas d'amigo»*, dans *Cultura neolatina* 22, 1962, [5]-33, Jole Scudieri Ruggieri tente de retrouver une «supposta antichissima atmosfera germanica» dans la lyrique galicienne-portugaise, et d'expliquer certains traits de la lyrique romane pré littéraire par la rémanence d'éléments suèves. T. Braga, *Sobre a poesia popular da Galiza*, dans *Rivista di Filologia romanza* 2, 1875, 137, avait déjà l'intuition du rôle joué par un élément celte-ibère commun.

¹³² Ainsi de la thèse déjà citée de M. S. Spina, *Do formalismo estético trovadoresco*, 1966, mais plus encore d'articles comme ceux de M. F. Holliday, *The Frontiers of Love and Satire in the Medieval Galician-Portuguese Lyric*, dans le *Bulletin of Hispanic Studies* 39, 1962, 34-42, ou *Extraneous Elements in the 'Cantiga de amigo'* dans la *Revista da Faculdade de Letras de Lisbonne*, 3^e série, n. 8, 1964, 151-60; ou encore, de M^{me} C. P. Bagley, «*Cantigas de amigo*» and «*cantigas de amor*», dans le *Bulletin of Hispanic Studies* 43, 1966, 241-52.

se peut, tout examen à une définition chronologique sévère ¹³³. Ensuite, les thèmes seront classés selon les genres dans un répertoire qui enregistre la répartition des *trovadores* dans le temps et l'espace: seulement alors, une étude de l'interaction des genres dans les deux sens pourra donner des résultats rigoureux. Et aussi, c'est seulement alors qu'une comparaison avec les thèmes occitans d'un côté, et les thèmes des chansons mozarabes de l'autre, se révélera fructueuse ¹³⁴. L'apport complémentaire de la métrique comparée est évidemment indispensable à ce type de recherches.

III. État des recherches sur la métrique

L'étude des formes qu'épousent les genres lyriques doit idéalement prendre son appui sur l'examen détaillé des pièces conservées, et sur celui des règles édictées et transmises par les Arts poétiques ou Arts de trouver, voire par les Traités grammaticaux qui débordent souvent leur objet.

Du côté des Occitans, ces recueils sont assez nombreux, depuis *las Razos de trobar* du Catalan Raymond Vidal de Besaudun, de la fin du XII^e ou du début du XIII^e s., jusqu'aux différentes versions des *Leys d'amors* au XIV^e siècle ¹³⁵.

Du côté portugais, on ne connaissait jusqu'ici que l'important fragment de poétique qui figure, malencontreusement acéphale, au début du chansonnier B. J'ai eu le bonheur de découvrir dans un manuscrit du XIV^e siècle provenant du fonds du monastère cistercien d'Alcobaca, aujourd'hui déposé à la Nationale de Lisbonne, une série de notes latines, illustrées d'exem-

¹³³ L'oeuvre satirique des troubadours qui ont également composé d'amour et d'ami est susceptible d'être exploitée en ce sens.

¹³⁴ Comme j'ai amorcé la compilation fastidieuse de ce répertoire thématologique de la lyrique galicienne-portugaise, je peux déjà dire, sans préjuger des résultats, que ce qui frappe dès l'abord est la rigidité extrême de la technique formulaire employée et la limitation, en partie volontaire, des topiques utilisés, surtout quand on les compare à la variété, à la richesse, déployées par les Occitans.

¹³⁵ Pour l'historique de ces traités, voir les notes de J. Anglade, *Las Leys d'Amors*, t. IV, 1920, [92]-114.

ples latins et portugais, que je publierai bientôt, et qui recourent en partie et en partie complètent les renseignements que nous possédons par le fragment qui ouvre le chansonnier B.

A. L'édition diplomatique de ce dernier par Molteni (1880) ¹³⁶ n'étant guère commode, Teófilo Braga s'empresse d'en procurer une édition amendée dans la revue confidentielle du mouvement positiviste lisbonnais *Era Nova* (1881). Comme la restitution de Braga n'était accompagnée que d'un commentaire fait de vagues généralités, et qu'elle contenait des corrections aberrantes ¹³⁷, Ernest Monaci fit paraître en 1886 une édition pour laquelle il ne réclame même pas la qualification de «provisoire», et qui offre seulement le résultat de ses quelques conjectures textuelles ¹³⁸. En 1947, paraît dans la *Revista de Portugal* une édition nouvelle, semi-diplomatique, due aux soins de M. et M^{me} Machado. Une étude de M^{me} Elza Paxeco Machado sort la même année dans la *Revista da Faculdade de Letras* de l'Université de Lisbonne ¹³⁹. L'auteur se propose d'y justifier certaines des lectures avancées dans l'édition qui est à nouveau publiée en 1949 dans le premier tome de l'édition générale de B ¹⁴⁰. Malgré les précisions apportées, le grand spécialiste des lettres portugaises médiévales qu'est M. Rodrigues Lapa estime que cette dernière édition «pouco ou nada adiantou para o esclarecimento do texto», et que «juntamente com uma restituição plenamente satisfatória do texto, faz

¹³⁶ *Il Canzoniere portoghese Colocci-Brancuti*, 3-6.

¹³⁷ *Monumentos da litteratura portugueza* — IV *Fragmento de uma poetica provençal do seculo XIV*, 414-20. Un exemple frappant de correction étrange, glané parmi d'autres: les «fautes» que peuvent commettre les *trovadores* dans leurs compositions sont relevées dans le dernier titre du petit Traité. Chez Braga, p. 420, ces «erros» deviennent des «ecos», et le retour de l'interprétation exclut la coquille typographique.

¹³⁸ *Il trattato di poetica portoghese esistente nel Canzoniere Colocci-Brancuti*, dans *In memoria di N. Caix e U. A. Canello*, 1886, [417]-23.

¹³⁹ T. 13, 53-60 plus une reproduction photographique des 4 pp. de l'Art de trouver.

¹⁴⁰ *Cancioneiro da Biblioteca Nacional* I, [15]-30.

falta um estudo aprofundado sobre esse compêndio»¹⁴¹. En espérant une édition définitive de l'*Art de trouver* du chansonnier B, on peut tout de même retirer du manuscrit ou des éditions existantes, des indications sur la terminologie poétique galicienne-portugaise, susceptibles d'être comparées avec les indications que fournissent les analyses des pièces elles-mêmes.

Dans l'*Art de trouver*, le terme de *cantiga* sert à désigner toute espèce de composition lyrique (III, iv, v, vii, ix; IV, i à iv; V, i et ii; VI, ii et iii). Le mot apparaît comme une création propre à la lyrique hispanique: il dérive, avec changement de suffixe, du latin d'Eglise *canticum*, «chant religieux, cantique».

Le recueil des «raisons»¹⁴² qui accompagnent les pièces des chansonniers B et V, et que M. et M^{me} José Pedro Machado ont eu l'heureuse idée de mettre en appendice à leur édition de B, confirme l'existence de cette appellation générique¹⁴³. Cependant, on a la surprise d'observer, dès qu'on quitte l'*Art de trouver* et les «raisons» des pièces¹⁴⁴, que les *trovadores*, eux, n'ont pas employé le mot de *cantiga* avec sa valeur de «toute espèce de composition lyrique». Quand on pousse plus loin l'analyse, on constate, par rapport à la luxuriance des variétés occitanes, l'indigence des termes qui servent à désigner ici les genres poétiques particuliers. Avec l'*Art de trouver* et la tradition, j'ai déjà distingué *cantiga d'amor* et *cantiga d'amigo*. Les *trovadores* préfèrent *cantar d'amor*, ou, plus

¹⁴¹ *Lições de literatura portuguesa*, 4^e éd. 1956, 210 et 199, 6^e éd. 1966, 214 et 203

¹⁴² Je francise ici l'occitan «razo», nom donné au XIII^e et surtout au XIV^e s., à ces sortes de didascalies qui expliquent dans les chansonniers ce qui a poussé tel troubadour à composer telle pièce.

¹⁴³ *Cancioneiro da Biblioteca Nacional* VII, 1960, [285]-309: «Índice comparativo das epígrafes explanatórias das cantigas».

¹⁴⁴ En analysant les graphies de l'*Art de trouver* et des «raisons» à partir des renseignements rassemblés dans la thèse de M^{me} R. Domincovich, *Portuguese Orthography to 1500*, 1948, j'obtiens pour ces textes le même «âge», soit le milieu du XIV^e s. Cette date approximative serait celle de la rédaction de l'*Art de trouver* et du recueil qui est l'ancêtre commun des chansonniers V et B. A l'instar des plus anciens chansonniers occitans, le chansonnier d'Ajuda ne comporte pas de «raisons».

brièvement, *cantar*, qui peut s'appliquer aussi à la chanson d'ami, exceptionnellement désignée par eux comme *cantiga d'amigo* ¹⁴⁵. J'ai rappelé aussi la distinction entre la *cantiga d'escarnho* et celle de *maldizer*, selon des critères scolastiques s'il en est. À ces genres satiriques, s'ajoute la *tenson*, *tençon* (ou: *entençon*), qui est un dialogue. Sous prétexte que l'*Art de trouver* expressément déclare que les *tensons* «se peuvent faire d'amour, ou d'ami, ou d'escarnho, ou de médisance» (III, vij), certains éditeurs de textes ou autres anthologues appellent également *tensons* des pièces dialoguées entre le troubadour et sa dame, ou entre l'amie et l'ami. Extension abusive, quand la pratique montre que la *tenson* n'est jamais entendue que comme une dispute entre deux troubadours sur des sujets qui peuvent varier, et qui peuvent effectivement se rapporter à des points de casuistique amoureuse comme à des controverses et conflits personnels ¹⁴⁶.

¹⁴⁵ «*Cantigas d'amigo*» forme le refrain d'une espèce de chanson de toile d'Estevam Coelho (V321 = B720):

I Sedia a [mss. la] fremosa seu sirgo torcendo,
sa voz mansselinha fremosa dizendo
cantigas d'amigo.

Exemple de «cantar d'amigo» dans *Hun cantar novo d'amigo* de Pedr' Amigo de Séville (V819 = B1214), cf. v. 7 «Hun cantar d'amig' a feito».

Exemple de «cantar» au sens de «chanson d'amour» chez Pero Garcia Buralês (A104 = B212):

Joana, dix'eu, Sancha, e Maria,
en meu cantar con gran coita d'amor...

ou chez Roy Queimado *Fiz meu cantar e loei mia sennor* (A132 = B253).

Exemple de «cantar» au sens de «chanson d'ami» dans *Cuidei eu de meu coração* d'Osoyr Anes (B[39 bis]), v. 14-7 «[...] hũ cantar // Q[u]e lh'oý hu a vi estar / en cabelos, dizend' um son» (ms. soy).

¹⁴⁶ J. J. Nunes dans sa *Crestomatia arcaica*, 5^e éd. 1959, 386-9, rangeait par exemple sous l'appellation générique de «Tenções de amigo» les pièces dialoguées de Pero Meogo *Digades, filha, mha filha uelida* (V797 = B1192), du roi Denis «*Ay flores, ay flores do verde pinho*, (V171 = B568), et d'Estevam Coelho *Sedia la fremosa seu sirgo torcendo* dont il est question à la n. précédente. Autres exemples, ib. 345-8. Pour Nunes «tenções d'amor» étaient les pièces publiées pp. 269-72, de vraies

L'Art de trouver conserve encore la mention de trois genres ou sous-genres mal connus. Il est ainsi question de *cantigas de vilaas* au petit chapitre viii du titre III ¹⁴⁷. Elles ont mauvaise réputation, elles sont en «mauvais langage», elles sont «basses». On devine par là pourquoi les compilateurs de chansonniers ne les ont pas récoltées, le cas échéant ¹⁴⁸. D'autres pièces sont dites de *risabelha*: ce n'est là qu'un latinisme (*risabilis*), un mot de clerc que le théoricien (II, v) explicite correctement: «on les appelle ainsi parce qu'elles font rire». Il les abandonne à ce qu'elles sont pour lui, une variété méprisante de pièces satiriques. Certains baptisent aussi des pièces d'*escarnho* du nom de *joguete d'erteiro* (le sens de l'expression n'est pas clair); ces «petits jeux»? distinction oiseuse, «ne sont rien d'autre que de moquerie» ¹⁴⁹.

On glane dans les compositions elles-mêmes les mots de *canção* (au pluriel: *canções*), qui rappelle de plus près le nom de la *cansó* occitane, de *serventes*, qui désigne une seule fois une composition d'ailleurs occitane, en même temps que de *cobras* au sens précis de «pièces monostrophiques» ¹⁵⁰. Un autre *hapax* est *pastorela* qui coïncide avec la *pastorella* occitane. Il est en outre surprenant que le mot *lais*, *laix*, paraisse représenter aussi la forme occitane, bien que la matière des pièces rares conservées sous ce vocable soit indubitablement empruntée

tensions sur des sujets amoureux disputées entre Bernaldo de Bonaval et Abril Perez (V663 = B1072), et entre Alphonse Sanches et Vasco Martins (V27 = B416). Pour les «tenções de mal-dizer», ib. 415-9, avec en tête la tension entre João Soares et Picandon qui fait l'objet d'un de mes chapitres.

¹⁴⁷ Le ms., f. 3 b, a *vilaas*. Monaci dans son édition, cf. *supra* n. 138, lit (p. 420) «vilas», et en fait des chansons de vilains, plutôt que de vilaines.

¹⁴⁸ On en a un exemple parodié par l'écuyer João de Gaia (V1043 = B1433). Il est à cet endroit question de «hũa damiga [*sic* pour *cantiga*] de vilano» ou «de vilaanos» (B298 c).

¹⁴⁹ Pour les différentes explications proposées au lieu de *risabelha* (Braga *risoelha*, Monaci *rifaoelha*, C. Michaëlis *risadelha*, Bell *refestela*), voir M. et M^{me} Machado, *Cancioneiro da Biblioteca Nacional* I, 1949, 16. Sur *ioguete d'erteiro*, id. ib. Certains pensent à *arteiro*.

¹⁵⁰ Voir la tension entre João Soares Coelho et Picandon, v. 13 et 26, étudiée au chapitre 3 de la Deuxième partie.

à la littérature d'oïl ¹⁵¹. Apparaît une fois *descordo*, adaptation portugaise du *descort* occitan ¹⁵².

Ces indications permettent de montrer que la lyrique galicienne-portugaise n'a pas connu le foisonnement, la richesse, des genres occitans. Les quatre ou cinq catégories de pièces qui sont représentées dans la lyrique galicienne-portugaise ont pour ainsi dire absorbé les autres genres dans leurs velléités d'expansion. Par exemple, au moment où la pastourelle paraît se développer, l'influence de la chanson d'ami est à ce point forte que les trovadores qui ont voulu composer une pastourelle sur des modèles étrangers n'ont guère réussi à se dégager de cette influence : mais l'exposé de ce seul point mériterait un développement que je ne peux donner ici ¹⁵³.

Deux types formels représentent la composition lyrique.

¹⁵¹ Le nom galicien-portugais de la «pastourelle» figure au v. 6 de la pièce (V689 = B1098) de Pedr' Amigo de Séville

Quand' eu hun dia fuy en Conpostela
en romaria, vi hunha [V hun a] pastor
que poys fuy nado nunca vi tan bela
nen vi [V vy a] outra que falasse milhor
5 e demandey [V demandi] lhe logo seu amor
e ffiz por ela esta pastorela.

— Du mot «lai» j'ai relevé huit attestations (sous les formes graphiques *lais*, *laix*, *lays*). Tous les emplois sauf deux sont groupés autour des cinq pièces qui ouvrent le chansonnier B et sont également reprises dans le cod. vat. lat. 7182. Il est peu concevable que le galicien-portugais *lais* puisse venir du cas-sujet singulier de l'ancien français, car la dérivation devrait normalement se pratiquer à partir du cas-régime comme pour l'espagnol *lay*. Dès lors, l's de flexion est attribuable à un étymon occitan où le mot est généralement un indéclinable *lais* (variante *lays*). Pour la source française des *lais* galiciens, C. Michaëlis, *Lais de Bretanha*, dans *Revista Lusitana* 6, 1900-1, 1-43, en attendant la parution du texte de la communication que j'ai faite au X^e Congrès international arthurien (Nantes, 1972).

¹⁵² Cf. D'Heur, *Des descorts occitans et des descordos galiciens-portugais*, dans la *Zeitschrift für romanische Philologie* 84, 1968, 332.

¹⁵³ Quelques considérations là-dessus dans le chap. 4 de la Première partie, «L'emploi de l'occitan dans une chanson d'amour d'Ayras Nunes».

La «chanson de maîtrise», *cantiga de maestria* (cf. IV, i) s'oppose à la «chanson de refrain», *cantiga de refran*¹⁵⁴.

La première peut comporter occasionnellement une «finale», *fiinda* (IV, iv), et même deux ou plusieurs finales, c'est-à-dire quelques vers en relation étroite, pour le mètre et la rime, avec le dernier couplet: ainsi, la finale correspond en tous points à la *tornada*, ou «tornade» occitane¹⁵⁵.

Les pièces se divisent en «couplets» appelés *cobras*: on y voit le mot occitan *coblas* à peine transformé. Les couplets sont eux-mêmes formés de «vers», les *palavras* — littéralement, les «mots». Bien que la désignation occitane du vers ait varié, c'est *motz* qui est le terme classique¹⁵⁶. Les vers se terminent par une «rime», *rima* (cf. IV, i), même mot qu'en occitan, *rim*, *rima*¹⁵⁷. Les vers se mesurent par le compte des «syllabes», *sillabas* ou *syllabas*, comme en occitan toujours¹⁵⁸.

En comparaison de ce que l'analyse détaillée des pièces peut faire découvrir, l'*Art de trouver* ne mentionne guère d'artifices poétiques. Il relève toutefois le «vers perdu», *palavra perduda*, un vers blanc assigné à place fixe dans chaque couplet (IV, ij): le vers perdu coïncide exactement avec la «rime perdue», la *rim' espars* des troubadours¹⁵⁹.

¹⁵⁴ Les chansons dites parallélistiques, dont on a fait le plus grand cas, mais qui sont au fond peu nombreuses, rentrent dans cette dernière classe.

¹⁵⁵ V. De Bartholomaeis, *Du rôle et des origines de la tornade dans la poésie lyrique du Moyen Âge*, dans *Annales du Midi* 19, 1907, 449-64. H. R. Lang, *A repetição das palavras rimantes na fiinda dos trovadores galaico-portugueses*, dans *Miscelânea J. Leite de Vasconcellos* I, 1934, 27-43. M. C. Ferreira da Cunha, *As fiindas das cantigas de Paay Gómez Charinho*, dans *Cultura* 2, 1949, 135-44, repris dans le volume *d'Estudos de poética trovadoresca*, 1961, 221-33.

¹⁵⁶ F. Diez, *La Poésie des troubadours*, 1845, 89.

¹⁵⁷ Ainsi dans les *Leys d'Amors*, éd. de J. Anglade, II, 1919, [13]: «Comensa lo segons libres de la seconda manera de rethorica, laquals procezish am rims. [...] La sciensa de rethorica se fa en doas manieras de parlar, la una en proza, e l'autra en rima [...]». *Rima* en vient à être synonyme de «poésie». (Cf. aussi Diez, o. c., 99)

¹⁵⁸ Id., 63 et suiv., examen de la longueur des vers de 4 à 12 *sillabas*.

¹⁵⁹ Id., 104-6, «De rim espars, en outra manera dig brut. Rims espars es cant per acordansa no se dobla en alcuna cobra».

Les couplets des chansons peuvent être «en une rime», *en una rima* (IV, i), ou être *de senhas rimas* (IV, i et ii), soit à rimes indépendantes. Nous voisinons de près les *coblas unissonans* et les *coblas singulars* occitanes ¹⁶⁰.

Une désignation proprement portugaise est celle des chansons *atehudas*, c'est-à-dire «retenues» ou «appuyées» (de *ater*, lat. *attenere*). Les couplets n'y forment pas unité de sens ni de syntaxe, et le dernier vers d'un couplet enjambe sur le premier vers du couplet suivant ¹⁶¹. On aura reconnu les *coblas capcaudadas* ¹⁶².

Au titre *de vitiis* (VI, i à iii), le théoricien inconnu s'attarde à la très difficile question de l'hiatus et des rencontres vocaliques. Il passe rapidement sur le *cacefeton* ¹⁶³.

¹⁶⁰ Id., 137-8, «Coblas unissonans».

¹⁶¹ IV, iij. Le ms., f. 3 d, porte *ate hu das* et *atehurdas*. T. Braga, *art. c.* (*supra* n. 137), lit correctement *atehudas*. E. Monaci, *art. c.* (*supra* n. 138), 421, interprète *Atefiindas* et *Atafiindas*, en substance, «chansons jusqu'à la finale». C. Michaëlis, *Cancioneiro da Ajuda* II, 1904, 56, reprochait à Braga d'avoir conservé «palavras adulteradas, como: *cantigas a tehudas* [sic] em vez de *c. de* [sic] *atafiinda*». Pour M. Lapa, *Lições de literatura portuguesa*, 1^{re} éd. 1934, 159; 2^e éd. 1956, 198; 6^e éd. 1966, 202, il s'agit de «cantigas de *atá finda*, que T. Braga persistia em chamar erroneamente *ateúda*». W. J. Entwistle, *A Originalidade dos trovadores portugueses*, extrait de *Biblos* 21, 1946, p. 17, parle de «cantigas chamadas *ata-findas*». M^{me} E. Paxeco (Machado. confirme dans «*Arte de trovar*» *portuguesa*, *Revista da Faculdade de Letras de Lisbonne* 13, 1947, 54, la lecture de Braga, et M. et M^{me} Machado lisent correctement *atehudas*, *o c.* (*supra* n. 140), 23, et interprètent la forme, non moins correctement à nos yeux, comme égale à *atidas*. Sur les participes passés en -udo fréquents jusqu'au XIV^e, voir F. A. Coelho, *Casos de analogia na lingua portuguesa*, dans *Revue hispanique* 15, 1906, 30.

¹⁶² Gatien-Arnoult, *Monumens de la littérature romane depuis le XIV^e siècle*, I, 1841, 168 et 236.

¹⁶³ Sur les rencontres vocaliques, voir la monographie de M. C. Ferreira da Cunha, *A margem da poética trovadoresca: o regime dos encontros vocálicos interverbais*, 1950, et le compte rendu de M. Lapa, *Nueva Revista de filología hispánica* 8, 1954, 81-6. Pour répondre à ses observations, le premier a complété sa monographie dans le volume d'*Estudios de poética trovadoresca*, 1961, 93-172.

Sur le cacemphaton, H. R. Lang, *Apropos of Caçafaton in the rhyme-dictionary of Pero Guillém*, dans *Revue hispanique* 16, 1907, 12-25. Dans le Papias de l'ancienne librairie d'Alcobaça conservé aujourd'hui à la

Restent les artifices particuliers relevés, non sans obscurités, dans l'*Art de trouver*. Ainsi, le *dobre* (V, v) coïnciderait pour Lang (1912) avec les *rims equivocs*¹⁶⁴. Son point de vue est partagé par M. Lapa¹⁶⁵. Mais M. Pierre Le Gentil avait déjà nuancé cette affirmation en ce qui concerne les lyriques portugaise et espagnole — où l'artifice en ce cas porte le nom de *doble* —¹⁶⁶, lorsque M. Celso Ferreira da Cunha a tenté d'établir différentes variétés de *dobre* et a fait de ces catégories application aux chansons du troubadour Paay Gomez Charinho¹⁶⁷.

Quant au *mozdobre* tenu par Lang (1912) pour l'équivalent de la *rims derivatius* occitane, il ne serait pas difficile de montrer qu'il n'est pas seulement un artifice métrique, mais qu'il remplit toutes les fonctions rhétoriques du polyptote¹⁶⁸.

L'hiatus dans les vers, et les modalités d'éliision ou de synalèphe qu'il entraîne, a été de loin le problème le plus accaparant pour les critiques modernes, et le fait prend toute son importance si on veut songer que nombre de cas d'ecdotique reposent seulement là-dessus: vers trop longs, trop courts, boiteux de tant de syllabes... Soulignons combien les travaux

B. N. de Lisbonne sous la cote CCCXCII/424, la définition du mot figure au v° du f. 38, col. b; d'après l'écriture ce manuscrit me paraît dater du début du XIII^e siècle.

¹⁶⁴ *Rims equivocs und derivatius im Altportugiesischen*, dans la *Zeitschrift für romanische Philologie* 36, 417-21.

¹⁶⁵ *Lições de literatura portuguesa*, 4^e éd. 1956, 188 (le texte de la 1^e éd., 1934, 160 a été modifié sur ce point), 6^e éd. 1966, 202.

¹⁶⁶ *La poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du moyen âge. Deuxième partie, les Formes* II, 1952, 151. «Le *doble* ne correspond pas d'ailleurs exactement, au moins en principe, à la rime équivoque».

¹⁶⁷ *O dobre e o seu emprêgo nas cantigas de Paay Gómez Charinho*, dans *Revista brasileira de filologia* 1, 1955, 161-74, repris dans *Estudos de poética trovadoresca*, 1961, [201]-19.

¹⁶⁸ Art. c. (*supra* n. 164). M. P. Le Gentil, o. c. (*supra* n. 166), 145-6, accueille les justifications de la lecture *mozdobre* proposées par M^{me} E. Paxeco (Machado), art. c. (*supra* n. 161), 55-6, mais le chanoine P. Groult dans le compte rendu du livre de M. Le Gentil, *Lettres romanes* 9, 1955, 235-6, les repousse avec vigueur, quoique sans arguments absolument satisfaisants à nos yeux. Sur le polyptote, consulter M. H. Lausberg, *Elementos de retórica literária*, 1966, 179 (§ 280).

de M. Cunha ont contribué à mettre les choses au point, malgré quelque opposition de M. Rodrigues Lapa, plus soucieux, à ce qu'il semble, de céder à la tentation de la versification irrégulière ¹⁶⁹.

B. Sans vouloir m'étendre sur les notes de versification que j'ai découvertes dans un manuscrit de la B. N. de Lisbonne, puisqu'elles sont encore inédites, je voudrais pourtant mettre en valeur leur intérêt.

La graphie du manuscrit est du XIV^e siècle, et l'aspect du texte, assez négligé, montre qu'il s'agit de notes prises par un clerc pour compléter les derniers feuillets d'un petit codex à usage scolaire, souvent feuilleté, un lexique de verbes latins-portugais ¹⁷⁰.

L'anonyme se préoccupe d'abord de la longueur des vers, qui peut à la limite monter à seize syllabes et descendre jusqu'à quatre (à la rigueur, jusqu'à une, quoique des réserves esthétiques s'imposent). Ensuite, il passe à l'énonciation des divers modes d'enchaînement des clausules. Ainsi, les vers peuvent être *orbiculati*, *catenatici*, *serpentinei*, *transformati*, *caudati sine cauda*, *caudati cum cauda*, *equicami* (?).

Son exposé, qui ne reprend pas rigoureusement dans l'ordre le détail de ce qui précède, permet de dégager les notions que voici :

a) Sur la longueur des vers: «*Nota tamen quod omnes rimuli bonj erunt octo sillabarum uel duodecim uel decem uel undecim uel nouem ad plus. Et possunt descendere usque ad.iiij.^{or} [...] Licet secundum artem asscenssus sit usque ad xvj.^{um} cuiuscumque sint*» ¹⁷¹. La pratique de la lyrique gali-

¹⁶⁹ M. J. H. D. Allen, *Portuguese Studies in the United States*, dans *Hispania* 25, 1942, 99, signale parmi les travaux en cours à cette époque, celui de Miss Erma Renninger sur l'hiatus en ancien portugais. J'ignore s'il a été mené à bonne fin.

¹⁷⁰ Le lexique a été édité par M. H. H. Carter, *A Fourteenth-Century Latin-Old Portuguese Verb Dictionary*, dans *Romance Philology* 6, 1953, 71-103. C'est le cod. alcob. CDIV/286. Les notes de versification occupent les ff. 37r-38v.

¹⁷¹ F. 37 r.

cienne-portugaise confirme que la longueur maximale des vers est bien de seize syllabes (vers masculins: 16, ou féminins: 15'). Le dodécasyllabe (12 ou 11'), l'hendécasyllabe (11 ou 10'), le décasyllabe (10 ou 9'), l'ennécasyllabe (9 ou 8'), l'octosyllabe (8 ou 7'), l'heptasyllabe (7 ou 6'), l'hexasyllabe (6 ou 5'), le pentasyllabe (5 ou 4'), le tétrasyllabe (4 ou 3'), sont toutes mesures de vers attestées. Et, s'il ne semble pas qu'on rencontre jamais le vers monosyllabique ¹⁷², au moins le dissyllabe (2) et le trisyllabe (3 ou 2') sont représentés, quoique rarement. La moyenne se situe entre le dodécasyllabe et l'octosyllabe: ce sont les «rimuli boni».

b) Sur le mode d'enchaînement des couplets, voici la synthèse des diverses possibilités prises en considération, compte tenu de l'exposé et des exemples latins et galiciens-portugais qui l'illustrent.

Les vers *catenatici* offrent le schème strophique abab ¹⁷³. On en trouve un échantillon bilingue où figure même à la rime b un *dobre*:

Questio ad disputandum
E antre as putas leteradas
Ponitur ad determinandum,
En todo ben leteradas.

Nous tombons, avec ce quatrain, dans la poésie de type goliardique, où le latin *disputare* est rapproché du portugais *puta* par emploi factice de la figure étymologique.

Les vers *caudati sine cauda*, seraient sur le schème (a?) aabb, ou bien aaabbcc, ou encore aabbcc. L'exemple d'un couplet d'une *cantilena* galicienne-portugaise inconnu par ailleurs,

¹⁷² L'exemple latin fourni au f. 37r est le suivant:

Crux
Dux
Lex
Rex
Fex.

¹⁷³ Ce sont les vers *encadenatz* dans la terminologie des *Leys d'Amors*, cf. éd. de J. Anglade, II, 1919, 101.

probablement forgé de toutes pièces, répond au schème

a a b b c c
8 8 8 8 7'7'

Que plazer me hoje mostrou Deus
Quando eu fuy destes olhos meus
A tan louvada senhor veer
Por que ja non quero viver,
Sobre todas ben talhada,
Ren sen falha mesurada ¹⁷⁴.

Thèmes et figures topiques de la *cantiga d'amor* abondent dans cet essai.

Aux vers *caudati cum cauda* correspondrait le schème aaB (éventuellement aaaB?). La *cauda* représente assurément un élément refrain.

Les vers *orbiculati* se rangent en abba ¹⁷⁵.

Les vers *transformati* subissent des reprises syntaxiques à l'intérieur de la strophe, qui font nécessairement penser à certain procédé parallélistique; ainsi, dans la formule aabb, le troisième vers (rime b) résulte de l'inversion des termes du second vers (rime a).

Les *serpentini* se lovent ainsi: aabbaa, et les *equicami* (?) alternent leurs vers groupés comme ceci: aabbaabb.

Le clerc nous informe, en outre, sur l'hiatus et le cacefe-ton, ce que faisait aussi l'auteur de l'*Art de trouver*.

Est-il besoin d'insister sur le fait que nous possédons, grâce à ces pauvres notes anonymes, les désignations latines des couplets, applicables aux pièces romanes? D'emblée, à ce qu'on a vu, la versification dont il est traité dans ces notes se rapporte à une poésie mesurée selon le système syllabique et strophique.

C. Ainsi que la lyrique occitane, la lyrique galicienne-portugaise est une poésie strophique, dominée par la rigueur dans la régularité de ses constructions. L'isosyllabisme du

¹⁷⁴ Ff. 37v-38r. Il faut, pour la scansion, tenir compte des élisions.

¹⁷⁵ Ce sont les vers *crozatz* dans les *Leys d'Amors*, cf. éd. de J. Anglade, id. ib.

vers, l'équipollence des couplets isométriques ou hétérométriques, les combinaisons des rimes, le retour éventuellement des refrains, voilà des caractéristiques générales. Un tel type de poésie est donc au plus haut point susceptible d'être catalogué ou répertorié et, pour peu que des critères cohérents soient adoptés pour recenser en schèmes strophico-métriques longueur des vers et des couplets, retour des rimes, etc., à ce moment des comparaisons systématiques deviennent possibles.

Si l'idée de fixer ainsi les formes poétiques est plutôt ancienne, puisqu'elle remonte à l'*Art poetique reduict en abrege en singulier ordre et souveraine methode* par Claude de Boissière (Paris, 1554), «ce sont les Allemands qui, les premiers, au siècle dernier, reprirent le procédé, apparemment sans connaître Cl. de Boissière»¹⁷⁶. Au départ, une certaine flottement dans les principes qui devaient guider les métriciens est perceptible, parce que deux façons de mesurer les vers par le compte de leurs syllabes sont possibles, soit qu'on considère toutes les syllabes comme autant d'unités arithmétiques, soit qu'on s'arrête à la tonique qui marque la fin du vers.

Les premières remarques d'ensemble sur la «Forme» dans la lyrique galicienne-portugaise sont dues à Diez, mais elles valent aujourd'hui ce que valait l'information à son époque¹⁷⁷. Des observations plus détaillées, relativement aux pièces du roi Denis, figurent dans l'édition de Lang (1894) qui s'inspire des enseignements de l'*Art de trouver* de B, et des pièces conservées¹⁷⁸.

Ceux qui ont pratiqué la volumineuse édition du chansonnier d'Ajuda par Carolina Michaëlis de Vasconcellos savent que le plus gros reproche qu'on puisse adresser à ses savants commentaires est d'avoir négligé en eux les études de métrique. Au moins, l'éditrice avait-elle relevé après l'apparat critique,

¹⁷⁶ Voir là-dessus l'«Appendice I», intitulé «Sur les origines de la notation par lettres», du livre de Ph. Martinon, *Les Strophes. Étude historique et critique sur les formes de la poésie lyrique en France depuis la Renaissance*, 1912, [453]. Cf. aussi Thomas Sebillet, *Art poétique françoys*, éd. par Gaiffe, 1910, p. XXII, n. 1.

¹⁷⁷ *Ueber die erste portugiesische Kunst- und Hofpoesie*, 1863, 36-72.

¹⁷⁸ *Das Liederbuch des Königs Denis von Portugal*, CVII-CXLII.

des éléments descriptifs de chaque composition. Elle ne les a seulement pas exploités¹⁷⁹. Ce n'est pas, en tout cas, dans l'introduction à l'édition des *Cantigas d'amigo* due à José Joaquim Nunes (t. I, 1928) où se lit une brève étude sur la «Poétique» qu'on trouvera de quoi se satisfaire¹⁸⁰.

Sans compter les remarques qui accompagnent telle ou telle édition de tel ou tel *trovador*¹⁸¹, quelques travaux de détail méritoires peuvent être cités. Les «observations» d'A. Mussafia *Sull'antica metrica portoghese* l'avaient conduit à formuler ce qu'on a appelé un peu abusivement la «loi de Mussafia», disons une règle qui, spécialement applicable aux couplets en vers octosyllabiques, fait observer que le vers aigu et le vers grave s'équivalent pour assurer l'identité métrique et monodique de l'isosyllabisme strophique¹⁸².

Au Chili, F. Hanssen consacre aux métriques espagnole et portugaise plusieurs petites communications. Il s'intéresse au dodécasyllabe portugais en relation avec le vers *d'arte mayor*¹⁸³; au rythme des chansons mariales d'Alphonse le Savant¹⁸⁴; et il recherche dans quelques chansons d'ami gali-

¹⁷⁹ N'oublions pas qu'au deuxième tome du *Cancioneiro da Ajuda* devait faire suite un troisième qui n'a jamais paru, C. Michaëlis s'étant découragée de la froideur du public savant à son égard (cf. II, [1997], où est annoncé ce Vol. III contenant les «Anotações finais relativas ao Vol. I»).

¹⁸⁰ Pp. 405-40.

¹⁸¹ Par exemple, l'édition d'O. Nobiling, *As Cantigas de D. Joan Garcia de Guilhade*, 1907, 10-8, contient de bonnes remarques sur la versification. Il en est de même de quelques récentes éditions faites en Italie.

¹⁸² *Sitzungsberichte des Philosophisch-Historischen Classe der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften X. Abhandlung*, CXXXIII, 1896, 36 pp. Compte rendu par C. Michaëlis dans *Litteraturblatt für germanische und romanische Philologie* 17, 1896, 308-18.

¹⁸³ *Zur spanischen und portugiesischen Metrik*, dans *Verhandlungen des deutschen wissenschaftlichen Vereins zu Santiago de Chili* 4, 1898-1902, spécialement pp. 153-79. Dans le même volume, la communication introductive à ses travaux, *Ueber die portugiesischen Minnesänger* (5. April 1899), pp. 96-104, ne présente guère d'intérêt, si ce n'est pour les traductions allemandes de quelques pièces.

¹⁸⁴ Pp. 1 à 22 des *Metrische Studien zu Alfonso und Berceo* parues dans le même recueil, t. 5, 1902-1910.

ciennes à «caractère populaire» une analogie pour sa thèse sur le passage de la rime en une syllabe à la rime en deux syllabes dans les hymnes latines médiévales ¹⁸⁵.

Le problème des origines liturgiques d'une partie de la lyrique galicienne-portugaise (où les questions de métrique jouent leur rôle), a été abordé par M. Rodrigues Lapa en 1929; le chapitre le plus significatif de son livre a été réédité en 1965 ¹⁸⁶.

M. Eugenio Asensio s'est consacré particulièrement à l'étude des techniques de répétition parallélistique dans son essai attachant sur *Poética y realidad en el cancionero peninsular de la edad media* (1957) ¹⁸⁷.

Sur la métrique des *descordos*, les conclusions antérieures de Lang (1899) m'avaient paru caduques et j'ai réexaminé les pièces en cause, du point de vue du métricien, en cherchant à montrer l'origine occitane de ce genre pauvrement représenté au-delà des Pyrénées ¹⁸⁸.

Nous concluons avec M. Rodrigues Lapa: «Sobre métrica antiga não há estudo de conjunto que seja absolutamente satisfatório» ¹⁸⁹.

Du côté des provençalistes, après l'«Alphabetisches Verzeichniss sämtlicher Strophenformen der Provenzalischen Lyrik» que F. W. Maus avait compilé à la suite de son *Peire Cardenals Strophenbau* (1884), il a fallu attendre le remarquable *Répertoire métrique de la poésie des troubadours* composé

¹⁸⁵ Zur lateinischen und romanischen Metrik, même recueil c. aux deux n. précédentes, t. 4, 1898-1902, spécialement pp. 363-9.

¹⁸⁶ Das origens da poesia lirica em Portugal na Idade-Média, chap. X, repris dans *Miscelânea de lingua e literatura portuguesa medieval*, [177]-201.

¹⁸⁷ Pp. 75-132; 2° éd., pp. [69]-119.

¹⁸⁸ The Descort in Old Portuguese and Spanish Poetry, dans *Beiträge zur romanischen Philologie. Festgabe für G. Gröber*, 484-506. D'Heur, *Des descorts occitans et des descordos galiciens-portugais*, dans la *Zeitschrift für romanische Philologie* 84, 1968, [323]-39 (P. 330, ligne 19, au lieu de «La pièce Falar quer'eu da senhor ben cousida (n° 463)», il convient de lire «La pièce Ben ssabia eu, mha senhor (n° 464)». P. 335 et suiv., le nom du trovador imprimé «Liaz» doit l'être «Lias»).

¹⁸⁹ Lições de Literatura Portuguesa, 1° éd. 1934, 169; 4° éd. 1956, 209; 6° éd. 1966, 214.

par István Frank (2 vol., 1953-57), pour que les métriciens soient mis en possession d'un instrument de travail complet ¹⁹⁰.

De mon côté, j'avais terminé des relevés pour un «Répertoire métrique de la poésie des troubadours galiciens-portugais» lorsqu'est apparu en 1967 le *Repertorio metrico della lirica galego-portoghese*, de M. Tavani, calqué sur le modèle de Frank, et original en ce qui concerne l'analyse de certaines formes propres au parallélisme des vers de certaines pièces. La vérification, le contrôle permanents que je peux exercer sur ce travail, me permettent d'assurer que, dans l'ensemble, les schèmes strophico-métriques du *Repertorio* ont été correctement établis. Par contre, dans le détail des artifices poétiques retenus par M. Tavani, je dois bien constater que les lacunes et omissions se montent à plusieurs centaines. Un recensement critique qui doit paraître dans la *Zeitschrift für romanische Philologie* fournira mes corrections et additions, et sur ce point rendra l'ouvrage utilisable.

Les matériaux seront alors en place pour qu'une comparaison globale des systèmes de versification de la lyrique occitane et de la lyrique galicienne-portugaise devienne possible, si les dieux nous l'accordent.



Le triple état que je viens de dresser, des recherches entreprises jusqu'à nos jours dans le domaine de l'histoire proprement dite, de la thématologie et de la métrique, convainc que les tâches qu'il reste à accomplir par les médiévistes spécialisés en littérature comparée, sont vastes et variées.

Une de ces tâches consiste à examiner systématiquement dans leur ensemble les pièces lyriques dont on sait ou dont on suppose qu'elles ont été composées en tout ou en partie, ou même recueillies, dans l'autre langue par les Galiciens-Portugais et par les Occitans. Pareil examen est le but de la présente étude.

D'une façon limitée, d'abord, il appartient de fournir des textes, quand besoin est, une édition nouvelle. Dans certains

¹⁹⁰ Le but de Frank était de présenter les matériaux qu'il avait patiemment accumulés pour un «livre de *Recherches sur la versification des troubadours*, qui est l'aboutissement naturel de celui-ci» (I, p. [IX]).

cas, la détermination de la langue pourra poser des questions délicates: tel attribue à la langue d'oïl ce qui revient pour un autre à la langue d'oc; tel autre prétend démontrer la nature galicienne d'un texte, là où son contradicteur voit du catalan... Il nous importera donc avant tout d'éviter dans nos démonstrations l'a priori et le diallèle. La pureté ou, tout au moins, le caractère d'homogénéité de la langue utilisée, est un point qui revêt aussi grande importance, car devant un texte perturbé par la tradition manuscrite, les réflexes des philologues sont connus, et déterminent leur attitude. Ou bien on laisse le texte en l'état où il se trouve, et on en fait une édition diplomatique; certes, il y a façon et façon de lire un manuscrit, mais autant vaudrait, à la limite, se contenter de livrer au public savant une bonne reproduction photographique du ou des manuscrits. Ou bien on reconstruit le texte. Sur la base classique des matériaux offerts par le ou les manuscrits, on dresse le stemma et on essaye de fournir une leçon le plus proche possible de ce qu'on croit être l'original ou l'archétype. Ou bien encore, on mitige les méthodes. En se fiant à son instinct, on «flaire» la bonne leçon, ou le «meilleur» manuscrit.

Des difficultés supplémentaires surgissent lorsqu'on s'attaque à des textes *étrangers* transmis par des copistes peu ou pas du tout familiarisés avec cette langue. L'oiseau rare, le scribe idéal respecterait intégralement le texte, le transcrirait mécaniquement. Mais un copiste quelconque peut être amené à rejeter purement et simplement le texte étranger. Ce phénomène de rejet est plus rare qu'une tentative d'incorporer, sciemment ou non, le texte en langue étrangère à celui du système linguistique propre au copiste. En l'espèce, celui-ci «lusitanise» l'occitan, celui-là «occitanise» le portugais. Ces appropriations linguistiques, quels qu'en soient les mobiles, ne garantissent certes pas les éditeurs modernes contre la tentation d'affirmer qu'un passage d'une pièce lyrique a été écrit dans une espèce de parler mixte, volontairement composite: de cette manière, ils mettent en cause la capacité de l'auteur de produire dans une langue étrangère à celle qu'il pratique à l'ordinaire, à moins qu'ils n'entendent affirmer une intention stylistique ou autre, particulière. Par là s'explique l'intérêt que je

porterai dans cette étude à la nature de la langue employée, en n'omettant pas de justifier avis, propositions, conjectures, le plus rigoureusement, et autant que je le pourrai, grâce à l'apport de documents puisés à l'une et l'autre lyrique. De là aussi, le souci que j'aurai d'examiner l'intention linguistique qui est sous-jacente ou connexe à l'idée de la composition, parce qu'il me paraît que le recours à l'allophonie — qu'il s'agisse de la pratique littéraire d'une langue étrangère, ou du bilinguisme, ou du polyglottisme littéraire — représente rarement un jeu gratuit.

D'une façon plus générale, je souhaite qu'on veuille voir que les conclusions auxquelles j'aboutis au terme de mes recherches donnent plus d'ampleur à mon sujet. Il pourrait offrir une voie d'approche non négligeable pour le problème plus vaste des relations séculaires — mais singulièrement décalées dans les siècles, avons-nous vu — entre lyrique occitane et lyrique galicienne-portugaise. J'espère réussir à faire sentir, à différentes époques de leur développement, les rapports que chacune de ces lyriques entretenaient entre elles, et indiquer le statut de grande langue lyrique reconnu au galicien-portugais très tôt, et à coup sûr dès l'époque protolittéraire.

Tout naturellement, ce travail s'est divisé en trois parties.

I. Dans la première, j'examine les pièces des troubadours galiciens-portugais dont on sait, dont on affirme ou dont on suppose qu'elles ont été composées en totalité ou partie dans la langue occitane.

Peu nombreux, ces textes sont d'une interprétation ardue. Successivement, seront passées en revue :

- 1° Une pièce attribuée à Garcia Meendiz d'Eixo, illustre seigneur de la famille des Sousa, selon toute vraisemblance composée avant 1218.
- 2° Une chanson attribuée au fils du précédent, Fernan Garcia Esgaravunha, et qui contient un refrain partiellement occitan, selon la thèse défendue.
- 3° La tenson qui oppose un certain Dom Arnaldo, qui s'exprime en occitan, au roi Alphonse le Savant, qui lui répond en galicien-portugais.

- 4° En dernier lieu, la chanson d'amour où le clerc compostellan Ayra Nunes (XIII^e s.) utilise en guise de refrains trois séries de vers où nous voyons de l'occitan.

II. Dans la seconde partie, je passe à l'étude méthodique des compositions que les troubadours occitans ont écrites partiellement ou entièrement en galicien-portugais.

- 1° La pièce la plus ancienne à considérer est le descort plurilingue de Raimbaud de Vaqueiras, oeuvre de la fin du XII^e siècle.
- 2° Dans la nouvelle *En aquel temps c'om era jays* de Raymond Vidal de Besaudun (fin du XII^e-début du XIII^e s.), une citation attribuée à un Castillan inconnu a fait l'objet d'interprétations en sens divers. Je voudrais y faire voir un fragment de *cantiga d'amor*.
- 3° Une tenson en galicien-portugais entre João Soares Coelho et un certain Picandon, jongleur du troubadour Sordel, révélerait l'origine occitane de ce jongleur.
- 4° *Un nou serventes ses tardar* que le troubadour Boniface Calvo adresse à Alphonse X de Castille contient aussi des vers dont la nature linguistique a été controversée. L'interprétation que j'en donnerai après d'autres sera sans doute fortifiée par la réédition de deux chansons d'amour du même Calvo, écrites directement en galicien-portugais.
- 5° En dernier lieu, viendra l'examen de la *cobla* en 6 ou en 4 «langages», due à la dextérité poétique de Cerveri de Gironne.

III. Dans la dernière partie, j'exposerai la synthèse des résultats auxquels aboutit la recherche, et je la confronterai avec les travaux d'ensemble et de détail de mes prédécesseurs, afin de redéfinir, notamment, le «trouver à la provençale» et la «manière provençale» revendiquée par Alphonse de Castille et Denis de Portugal. Le regroupement des renseignements dispersés assurera, s'il se peut, que le centre de gravité des zones d'influence des deux lyriques en cause dans la Péninsule ibérique a bien été la cour de Castille-Léon.

PREMIÈRE PARTIE

L'UTILISATION DE L'OCCITAN DANS LES COMPOSITIONS DES TROUBADOURS GALICIENS-PORTUGAIS

«Les chansonniers portugais contiennent un certain nombre de pièces dont le texte est du reste fort corrompu, que personne n'a examinées de près, et que l'on prétend être rédigées en provençal».

I. FRANK, *Les Troubadours et le Portugal*,
Mélanges G. Le Gentil, 1949, 214.

CHAPITRE I

DE L'OCCITAN DANS UNE PIÈCE DE GARCIA MEENDIZ D'EIXO

Le chansonnier portugais B nous a conservé sous le nom de «Don Garcia Mee[n]diz d'Eixo» une chanson mytérieuse composée dans une langue étrangère où Caroline Michaëlis a reconnu de l'occitan¹. Il est certain que la langue de cette composition n'est pas du galicien-portugais, comme l'assure la morphologie des articles définis qu'on y repère à première vue.

La grande romaniste a réussi à interpréter trois des dix-huit vers ou lignes que compte cette pièce :

*e ora me volho tornar,
a Sousa a lo mon logar,
que me adota e me dona*².

Elle a en outre signalé que le comte D. Garcia, membre d'une des plus importantes familles du Portugal, les Sousa, avait connu l'exil au royaume de Léon, sans doute depuis les débuts du règne d'Alphonse II de Portugal, jusqu'en 1218, date à laquelle l'amnistie royale lui permit de rentrer dans son pays. La mention de Sousa, le désir de retrouver le terroir, indi-

¹ B 454. C. Michaëlis, *Grundriss* de Groeber, II, 2, 2^e éd. 1897, 181. «Wir besitzen ferner ein provenzalisches, ob auch noch so stark verderbtes Lied». Dans l'éd. du *Cancioneiro da Ajuda*, 1904, II, 327, elle dit cette pièce «composta em lemosino (catalanESCO)».

² V. 5-7, cf. *Cancioneiro da Ajuda*, l. c.

quent que la chanson a été composée durant l'exil. La langue s'expliquerait obligatoirement par la présence à la cour de Léon de troubadours ou de jongleurs occitans³.

Si on excepte une tentative récente et malheureuse de reconstruire le texte, due à M. et M^{me} Machado⁴, personne ne semble s'être soucié de donner de cette pièce une édition critique. La chose se comprend, étant donné l'état de détérioration du texte de l'*unicum*. À regret, je devrai me contenter de fournir une transcription de la pièce telle qu'elle se présente dans le manuscrit, et quelques notes interprétatives.

F. 99^a A la uuaz *que* la torana
 E los pateus *fon* tan.
 elaterra he trou bona.
 Ela[·] quytes *fon* los chaus
 5 çora me uolho tornar (a)
 a foufa[·] alo mon logar.
 que me adota[·] E me faudona:

F. 99^b Las aug~ *que* ten me fona :
 que torre per hũũ ffatal
 10 enla folha affy uerdona[·]
 que uul tẽp non lhi faz mal
 todon fe dena[·] pagar
 delodor *que* defy dona (achar)
 a cho nteue he tro bona[·]
 15 *que* uulh om̃ non lhy achapar
 que malos fo dafenbrar.
 los fay fons Ela torna[·]
 a *quen* non porca[·] calhar

Deux possibilités de reconstruction se présentent. On peut supposer que la disposition du texte dans le manuscrit reproduit grosso modo la disposition strophique des couplets de la pièce. Ou bien, au contraire, cette disposition serait factice, et les vers courts en réalité seraient des vers longs scindés par un copiste sous l'effet des pièces environnantes: le cas n'est pas isolé, et on ne peut *a priori* exclure ce genre d'accident dans la tradition manuscrite des chansonniers galiciens-portugais.

³ O. c., 743-4.

⁴ *Cancioneiro da Biblioteca Nacional* II, 1950, 293, n° 396.

Envisageons la première possibilité.

Le schème strophique de cette pièce pourrait être bâti sur la disposition des rimes en ababcca. On peut rapprocher ce schème de celui des deux premiers couplets du sirventes *Pos mos coratges s'esclarzis* de Marcabrun⁵. Mais les rapprochements les plus probants sont sans doute avec les pièces *Eu no lauzarai ja mon chan* (BdT 366, 16) et *Maina gens me malrazona* (BdT 366, 19), de Peirol, du début du XIII^e siècle⁶.

On distingue deux couplets (v. 1-7 et 8-14), et encore un fragment d'un troisième couplet. La rime a serait en *ona* dans les deux premiers couplets, la rime b sans doute en *als* dans le couplet I, en *al* dans le couplet II, la rime c serait en *ar* dans les couplets I et II, et dominerait aussi dans le fragment des quatre vers finaux (-ar, -ar, -orna?, -ar). Le mesure des vers est incertaine, et oscille entre l'hexasyllabe masculin et l'octosyllabe féminin.

Au v. 1, le schème des rimes obligerait à corriger le mot *torana* en *torona*⁷. Serait-ce la Touraine? C'est douteux, puisque les formes médiolatines *Turonia*, *Turoina*, entraînent la

⁵ BdT 293, 40. Pour le schème de cette pièce, voir Frank, *Répertoire métrique* I, 1953, 359: 1 et 167: 1.

⁶ Frank, *o. c.*, 359: 2 et 302: 8. Pour une nouvelle éd., voir M. Aston, *Peirol*, 1953, 101-3 et 105-7.

⁷ Lecture de M. et M^{me} Machado, *l. c.* Au Glossaire de leur édition, t. VIII, 1964, 442, ils traduisent le toponyme par «Tours»; «Touraine» vaudrait mieux. J. Anglade, dans son *Onomastique des Troubadours*, ne signale qu'un exemple d'emploi du toponyme *Toroinna*, chez Uc de Saint-Circ (BdT 457, 42). Les leçons des manuscrits données par N. Zingarelli dans son article *Un serventese di Ugo di Sain Circ* paru dans *In memoria di N. Caix e U. A. Canello. Miscellanea di filologia e linguistica*, 1886, 251 (D Totoinn, R Tolonj) sont partiellement en discordance avec celles qui sont fournies par le même Zingarelli dans sa plaquette *Intorno a due trovatori in Italia*, 1889, 18 (C tolôm -mais, p. 22, *tolom* avec «fusione di n con i»; D totoinn -mais, p. 22, d'après Casini, *Toroinn*; R totonj -mais, p. 22, «L'aver scambiato r con l ha originato il Tolonj' del copista di R., che è uno sbaglio elevato a terza potenza»).

Quant à *Uaz*, dans leur Glossaire, 446, M. et M^{me} Machado le donnent pour la 2^e personne de l'indicatif présent de *ir*, correspondant au *vais* moderne (anciennement *vas*): le sens, amphigourique, serait donc «Là où tu vas que la Touraine».

diphthongaison occitane. Il vaudrait mieux lire *corona*⁸. Au v. 2 on peut corriger *pateus* en *parens*, de préférence à *Peiteus*⁹. Le *tan* à la rime serait-il pour *tals* (= taus), ou pour *tan[s]*¹⁰? La rime du v. 4 peut seule l'indiquer. Or, le mot *chaus* peut être conservé tel quel au sens de «les chaleurs», ou lu *chans*, «les chants»¹¹. Mis à part l'adverbe *trou* qui peut être rectifié en *tro*, comme le v. 14 nous y invite, le v. 4 ne fait pas diffi-

⁸ Ce qui ne permet tout de même pas, dans cette perspective, de donner un sens aux tout premiers mots du vers. M. Tavani, à la suite de M. et M^{me} Machado, lit *Torona*, et pour le premier vers de cette «cant. in provenz.» au «testo molto deturpato», il lit bravement *Ala u nazque la Torona* (*Repertorio metrico*, 1967, 418 et 337). Cela signifie-t-il «Là où naît (naquit) la Touraine»? Admettons que l'adverbe galicien-portugais *ala* (REW 4265 *illác*; M. et M^{me} Machado, Glossaire cité, 104), ait pris la place de l'adverbe occitan *la*, voici déjà la mesure du vers contrariée, et cela postulerait que D. Garcia Meendiz d'Eixo pratiquait une langue bâtarde.

Mais comment faire admettre grammaticalement et paléographiquement *u* pour *on*, à moins d'une traduction pure et simple, et surtout ce *nazque* sorti de l'occitan *nais(s)er* (REW 5832 *nascëre*), serait-ce pour *nais* (ind. pr. 3), ou pour *nasc*, *nasquet* (prét. 3)?

Une direction de recherches que je ne peux suivre faute de documents pourrait être éventuellement fournie par le fait que D. Garcia Meendiz d'Eixo qui figure à la cour portugaise de 1218 à 1239, date de sa mort, est enterré dans le cloître du monastère d'Alcobaca à côté de son épouse, D. Elvira Gonçalves qui, comme le rappelle C. Michaëlis (o. c., II, 327), était fille de Gonçalo Paes de *Toronho*.

⁹ Voici que dans le Glossaire cité, 400, M. et M^{me} Machado reprennent ce «Poitou» qu'ils nous donnaient (oc. *Peitau*) par la suggestion de leur Touraine: «Talvez deva ler-se *Pritens*, *Pritens* [sic pour «Pritems»?] «Primaveras». En quelle langue, ce «printemps» qui arrive maintenant par la suggestion de la ligne 10 «en la folha assy verdonas»? Quant à l'article *los* (ib. 355), il est «provençal», mais on le relève seulement dans son emploi de la ligne 4.

¹⁰ Ainsi corrigent M. et M^{me} Machado qui traduisent dans leur Glossaire, 438, par «Tantos». Pour eux, les verbes *son* employés dans ces vers sont classés indifféremment avec les formes verbales portugaises (id. 433, *Son* 2).

¹¹ M. et M^{me} Machado lisent le v. 4 «Eia! quytes son los Sans». Le premier mot serait une interjection (Glossaire 297, cf. *Eya*, p. 310, qui, en réalité, dans l'incipit d'une pièce de João Meendiz de Breteyros, V447 = B861, se lit dans les mss. «E ya», probablement pour *E já*). *Quy-*

culté. Le v. 5 a été lusitanisé, *ora* pour *ara*, *uolho* pour *uolh*. Le v. 6 ne pose aucun problème. Les verbes du v. 7 sont incertains. *Adotar* serait-il un composé du simple *dotar*, «doter, douer»? Faut-il lire dans le second verbe que C. Michaëlis réduisait à *dona* la troisième personne de l'indicatif présent d'un verbe **saudonar*, «donner la *saudade*», ce sentiment typiquement portugais?¹².

Ce qu'on peut comprendre du couplet I se résume à ceci: «...la couronne, et les parents sont tels, et la terre est trop bonne, et déjà finies sont les chaleurs (ou: les parents sont si nombreux... et déjà les chants sont finis), que maintenant je veux m'en retourner à Sousa, à mon lieu, qui me plaît et me donne des regrets.»

Le couplet II est d'une compréhension aussi douteuse.

Les deux premiers mots du v. 8 ont été ingénieusement lus *Las augas* par M. et M^{me} Machado, et pour eux *me sona* est une tournure impersonnelle correspondant à «j'entends, il m'est évident»¹³. Le v. 9 est particulièrement embrouillé jusque dans la lettre. Si *torre* est corrigé en *corre[n]* par M. et M^{me} Machado, correction honorable s'il en est, que penser de ce *Natal*, de ce Noël après la Toussaint? Au départ de *Natal* du manuscrit, ne pourrait-on conjecturer *riu tal*, solution assez convenable du point de vue du paléographe? Le v. 10 fait difficulté; *verдона* est en rapport avec *la folha*: existerait-il en occitan un *verdonar* à côté des *verdejar* et *verdurar*? Les v. 11-12 vont de soi, moyennant des ajustements mineurs: *uul* passe à *nul* à la suite de M. et M^{me} Machado, *tēp* à *temps*, *todon* à *tod'on* (pour *tot'om*), *dena ·pagar* à *deu apagar* (de préfé-

tes n'est pas repris au Glossaire, mais une explication du passage nous est fournie sous le mot *Sans* «Fête religieuse de la Toussaint», «já passou o dia de Todos-os-Santos» (id., 425). D'autre part, le ms. porte bien *chaus*, non *saus*, comme les éditeurs l'affirment dans leur appareil critique.

¹² Ces formes verbales satisfont peu. Dans la première, M. et M^{me} Machado hésitent à reconnaître du provençal ou du galicien (o. c., 64) au sens d'«adopter, recevoir»; dans la seconde (id., 425) ils voient le correspondant du moderne «saída». Le vers signifierait donc «(mon lieu) qui me reçoit et qui me salue».

¹³ O. c., 433, 161 (*Auga*) et 95-6 (*Água*). Le sens serait «Les eaux, qu'il (mon terroir) a, il me semble qu'elles coulent...».

rence à *tenp*, *todo on*, *deu a pagar*, avancés par les mêmes éditeurs). À la ligne 13, *desy* doit être coupé *de sy*, «de soi», et non *des y*, «depuis», comme font M. et M^{me} Machado. Qui veut être constant avec le schème supposé du premier couplet, doit, avec ces derniers, s'arranger pour fournir après le v. 12 un vers pourvu d'une rime en *ar*. C'est ce qu'avait d'ailleurs senti le copiste qui a ensuite biffé le verbe *achar* à la suite de la ligne 13. La présence de ce verbe *achar* a suggéré à M. et M^{me} Machado de faire remonter la ligne 15 du manuscrit en lieu et place de la ligne 13 qui devient ainsi le v. 14 :

12 «todo on se deu a pagar
que nulh om non lh y acha par,
de l odor que des y dona,»

La ligne 14 du manuscrit passe alors au v. 15 afin d'apporter les quatre premiers vers du troisième couplet sur les rimes abab après quelques corrections qui donnent la version suivante :

15 «ach on ten[p] e he tro bona,
que malas so[n] d'asenbrar
las saysons E la Tor[o]na
a quen non porta culhar.»

Il est dommage que M. et M^{me} Machado n'aient songé à procurer de leur texte une traduction en langue moderne. Faute de quoi, le lecteur est réduit à travers la consultation mot à mot du Glossaire à deviner le sens qu'ils ont entrevu et la texture linguistique qu'ils prêtent à la pièce ¹⁴. Dubitativement, je

¹⁴ Ainsi, s. v. *Todo* 1 (p. 441) notre pièce n'est pas reprise. Elle l'est sous *On* pour les v. 12 et 15 avec le même sens que le pronom *Om* 2 du v. 13 (p. 391). Pour *Deu* (p. 290) sont mêlées les formes *deu* de *dar* et de *dever*, sans d'ailleurs qu'on cite notre pièce. *Pagar* est repris (p. 396), on en signale le sens de «*agradar*». Les emplois dans notre pièce des mots *Nulh* (p. 389), *non* (p. 388), *y* (p. 457), *acha* et *ach* (pp. 39-43), *de* (p. 284), *que* (p. 415), *des* (p. 286), *e* (p. 296), *he* (p. 340), *mala* (p. 359), *d* (p. 283), ne sont pas signalés. On trouve signalés et confondus avec les exemples portugais *par* 4 (p. 397), *tenp* considéré comme résultant de l'élision de *tempo* (pp. 439-40), *bona* (p. 215), *saysons* (p. 426) avec renvois à *sazoes*, *sazom*, *sazon*, *sazone*, sans autre précision lexicologique que «*Estações*». En vain cherche-t-on *dona* et *asenbrar*. *Odor* est signalé

tiens que le sens donné au texte des couplets II et III est:
 «II Les eaux que (mon terroir) a, il me semble qu'elles coulent
 par un Noël en la feuille; ainsi verdoie-t-elle qu'aucun temps
 ne lui fait de mal; chacun se doit réjouir que de l'odeur qu'elle
 donne d'elle-même, personne ne lui en trouve de pareille...
 III Trouve-t-on (?) le temps et elle [qui, quoi?] est trop bonne,
 car mauvaises sont à réunir (?) les saisons et (?) la Touraine
 pour qui ne porte pas la coquille du pèlerin (?)». Il est sûr que
 les approximations et les fantaisies linguistiques du texte
 reconstitué par M. et M^{me} Machado ne peuvent donner de sens
 satisfaisant: elles conduisent jusqu'au galimatias pour le
 fragment du troisième couplet.

Du point de vue de la mesure des vers, à supposer que le
 schème ababba puisse être retenu, on observe des irrégularités
 manifestes. En tenant compte des élisions, on obtient le tableau
 suivant:

	a	b	a	b	c	c	a
I	8'	6	6'	7	7	7	7'
II	7'	7	7'	7	7	8	7'
III	7'	7	7'	7			

qui nous donne à penser que le schème général proposé par
 M. Tavani

a	b	a	b	c	c	a
8'	7	8'	7	8	8	8'

est déjà impropre¹⁵, à moins de forcer à l'aide de corrections
 la mesure de onze vers sur dix-huit.

Une seconde possibilité de reconstruire le texte s'offre si
 on admet l'existence de vers longs qui résoudraient la plupart
 des difficultés métriques précédentes:

tel quel (p. 391). Par contre, *l* 3, *la* 5 (du v. 10), et *las* 3 sont des «*art. prov.*» (pp. 346-7). Qui arrive enfin à *Porta* 2 (p. 408) est récompensé.
 «Em «*quen non porta culhar*», não é peregrino de Santiago, não viaja
 pela Estrada de Santiago de volta a Sousa. Ver *culhar*». La *culhar* (p. 281)
 étant la coquille («concha») du pèlerin.

¹⁵ *Repertorio metrico*, 1967, p. 122, n° 58. M. Tavani voit aussi
 dans ce «Testo molto guasto e incompleto» des «coblas provenz.».

I. A la mazo on e[s] la corona, e li parent son tan,
e la terra es tro bona, e ja quyte sson li chan,
c'ara me volh tornar a Sousa, a lo mon logar
que m'adola e me sauda...

II. Las augas que ten me sona[n], que corre[n] per un riu tal
en la folha e ssy verdura que nul temps non li fai mal.
Tot'om se deu apagar de l'onor que de sy dona,
aicela terra es tro bona, que nulh non ly achap[t]ar,
que mal es so d'asenblar lo pays ons es la cor[o]na,
a que'n non posca calhar...

Pour reconstruire ainsi le fragment de chanson, je pars de l'idée que le retour à Sousa, *logar*, «terroir», du grand seigneur, est par lui vivement souhaité. La chanson appartient-elle à l'exil, comme on l'a supposé? La mention que l'ancien possesseur du manuscrit, l'humaniste Ange Colocci, a retranscrite au bas du f. 99a, après un appel de note, m'en paraît fournir la preuve: «*esta cantiga foy feita a Roy de spanha / a min falha V o . con condado*». Cette note a fait s'exercer sans succès la finesse de C. Michaëlis. Il est vrai que l'érudite partait de l'édition diplomatique de Molteni, malheureuse en ce point précis, puisque le jeune Italien lisait «*Esta Cantiga foy feita a Roy de spanha / a mo fal Vro con condado*»¹⁶. De là les conjectures *em Monfalcó (?) seu condado (?)*, l'hypothétique Montfaucon étant supposé être Monfalcó de Agramunt dans la province de Lerida, plutôt que ceux qu'on trouve dans les provinces de Barcelone et de Huesca¹⁷. Il est vrai aussi que l'éditrice avouait plus loin: «Le sens du reste de la petite note de Colocci m'échappe»¹⁸. Serions-nous plus heureux de lire dans le vestige de la «raison» de la pièce: «Cette chanson fut faite à l'adresse de Roy d'Espagne: à moi fait défaut le comté»? Était-ce l'adaptation portugaise du début de la pièce occitane: * «A mi falha lo comtats»? Quoi qu'il en fût, C. Michaëlis paraît avoir été mieux inspirée en associant le nom de ce Roy au troubadour Rodrigo¹⁹.

¹⁶ *Canzoniere portoghese Colocci-Brancuti*, 1880, 147, n° 346.

¹⁷ *Cancioneiro da Ajuda* II, 327.

¹⁸ Id., 614, n. 7. La retranscription d'après Molteni est en partie inexacte, car C. Michaëlis imprime *mō* et *cō*.

¹⁹ Id., 327.

Nous ne connaissons malheureusement celui-ci que par un *partimen* avec un certain Raymond non identifié²⁰.

Les résonances terriennes m'ont également paru fortes chez D. Garcia Meendiz d'Eixo, et elles peuvent s'expliquer par le vif désir de retourner à Sousa, et de rentrer en grâce auprès du roi portugais. Aussi ai-je osé corriger «Ala uuaz que la torana» en «A la mazo on es la corona», non sans me référer à la ligne 17 «los fay fons Ela torna». Le groupement des jambages *uu* pour *m* ne pose guère de problème, le passage à *q̃* suppose un stade **mazoēla*, mal développé ensuite.

La construction grammaticalement correcte du cas-sujet est *li parent*, mais à travailler sur un *unicum* il est impossible de s'assurer du stade de la tradition manuscrite auquel remonte *los parens* (lat. *parentes*). Remarquons que *tan* est resté tel qu'il doit être, préservé, qui sait, par l'existence de la forme apocopée de *tanto* du portugais.

Quyte sson li chan: le manuscrit offre une leçon où adjectif, article et substantif figurent au cas-régime. Cette confusion en ce qui concerne l'adjectif a pu naître par suite de la collision avec la première des deux *s* initiales utilisées dans le système graphique galicien-portugais pour le verbe *sson*. La

²⁰ Bdt 424, 1 et 393, 1. L'identification avec Raymond Bérenguier V, comte de Provence, proposée par Kolsen, n'est pas solidement établie. Mais si le Raimon du *partimen* est identique à celui qui a fait aussi un jeu-parti avec le jongleur Lantelm (BdT 283, 2), nous avons ainsi au moins un point de repère chronologique assuré, puisque Lantelm a envoyé des *coblas* injurieuses en riposte à Lanfranc Cigala dont l'activité débute, selon Jeanroy (*Poésie lyrique*, 1934, I, 393) vers l'an 1235 (BdT 283, 1 contre 282, 13).

Rappelons encore, après C. Michaëlis, que quatre troubadours occitans ont porté un nom qui devait rappeler leur origine espagnole (o. c. II, 670). Ce sont *Bernart Espanhol* à qui le ms. C prête une chanson de Bernard de Ventadour attribuée dans le ms. R à *Peire Espanhol* de la fin du XIII^e s. (Jeanroy, id., 406), et *Guiraut d'Espanha* qui poétisait entre «1240-70 env.» (id., 385). Le dernier est le *Guossalbo Roitz* de la célèbre satire de Pierre d'Auvergne *Chantarai d'aquestz trobadors*, (couplet XII, v. 67-72), composée vers 1170 (BdT 323, 11); en celui-là, M. W. T. Pattison a reconnu un gentilhomme castillan, Gonzalo Ruiz de la Bureba, attesté entre 1122 et 1180, cf. *The backgrounds of Peire d'Alvernhe's «Chantarai d'aquest trobadors»*, dans *Modern Philology* 31, 1933, 19-34.

rime avec *tan*, mot qui est sûr, nous incite à corriger *chans* en *chan* et à rectifier l'article en conséquence. L'hémistiche semble vouloir dire que «les champs demeurent libres, à l'abandon», peut-être à cause de l'absence de l'exploitant, car l'adjectif *quite* a une valeur commerciale accusée puisqu'il appartient à la famille de *quitar*, «acquitter», etc. (REW 6958 *quiētus*).

La dernière ligne du «couplet» I du manuscrit ne fournit pas de sens satisfaisant. On peut penser que *saudona* est une création artificielle, provoquée par la nécessité d'assurer une rime en *ona* à partir du verbe occitan *saudar*; la présence un peu plus avant dans le texte de la forme verbale *dona* (cf. l'alternance *dar/donar*) invitait encore à cette création. *Saudar* serait ici employé au sens figuré d'«adoucir, calmer». Dès ce moment, le verbe *adota* qui est en rapport syntaxique étroit avec *sauda*, doit avoir avec ce dernier un rapport sémantique qu'il faut essayer d'établir. *Adota* peut être économiquement corrigé en *adola*; le verbe *adolar* voulant dire «affliger, accabler», est en quelque sorte antonyme de *sauda*, et la conjonction de ces deux verbes montrerait la variété des états d'âme par lesquels passait le poète exilé.

Au deuxième «couplet» suit une description du site. Plus haut, j'ai signalé en quel sens j'entendais le verbe *sonar*, et comme je fais de *las augas* le sujet de ce verbe ²¹, ceci entraîne la correction en *sona[n]*; *corre[n]* est une restauration que j'emprunte à M. et M^{me} Machado, et j'ai également dit plus haut les raisons qui poussent à lire *riu tal*. *Assy* est la forme portugaise de l'adverbe *si*, et il est probable que la confusion provient, comme pour *quyte sson* de la gémiation graphique de l's initiale dans le groupe de mots présumé *e ssy*. *Verdona*, imposé, dirait-on, par la disposition factice des rimes est relu *verdura*, mais *verdeja* conviendrait tout autant. Au vers suivant, *todon* fait l'effet d'une portuguisation de *tot'om*. Quant à *l'odor*, je me suis résolu, compte tenu des références agraires auxquelles

²¹ Une autre hypothèse de travail qui se présentait faisait de *las augas* «les larmes». La suite du texte coïncidait moins bien avec ce concept: passe encore pour une «vallée» de larmes, mais que faire de *la folha*?

j'ai fait allusion en commençant, à le transformer en *l'onor*, «terre, domaine, possession».

Ma restitution de la ligne 14 du manuscrit en *aicela terra es tro bona*, et surtout du démonstratif du début, reste entièrement hypothétique. À la ligne 15, je me vois forcé de supprimer *om̄* (pour *ome*, *omen*?) qui allonge d'une syllabe le vers, et que le sens rend d'ailleurs superflu, parce que *nulh* suffit à lui seul pour exprimer la notion de «personne». De même, le copiste portugais a compris «si bonne que personne ne lui trouve la pareille»: remplacer *acha* par l'occitan *troba* eût été faire violence au texte, d'autant que moyennant une correction mineure on améliore le sens. Il reste que la syntaxe de la construction infinitive du second hémistichie («*que nulh non ly achap[t]jar*») fait difficulté: je ne l'offre qu'en désespoir de cause. D. García paraît faire allusion à des craintes touchant l'administration de ses terres, ou leur redistribution, comme on le voit par les mots *asenblar*, transformé dans le manuscrit en *asenbrar*²², et *pays*. La coupure *fay fōs* a provoqué le regroupement en *say-sons* dans l'esprit du copiste, d'où cet article défini aberrant; l'examen attentif du manuscrit révèle que la *s* longue initiale surcharge une autre lettre, et, par comparaison avec l'initiale de *porca* de la ligne suivante, on peut penser que la lettre surchargée est un *p*. Enfin, grâce à la correction de *porca* en *posca*, subjonctif présent 3 de *poder*, le texte des fragments prend une tournure plus acceptable. Puis-je me permettre d'insister que ce genre de restauration est périlleux à l'extrême? Pourtant, si des connaisseurs aussi éminents que C. Michaëlis, H. R. Lang²³, ou M. Costa Pimpão²⁴, voient dans ce texte de l'occitan, il convenait que nous y allassions voir à notre tour, quitte à infirmer ou à confirmer leur jugement.

²² Colocci a souligné le mot, puis l'a retranscrit au haut de la colonne du folio où il figure.

²³ «[...] the only example we have of an attempt on the part of a Portuguese to write in Provençal (CCB. 454) dates from the years 1211-1218», etc. *Old Portuguese Sea Lyrics*, dans la *Revue hispanique* 77, 1929, 189, n.

²⁴ *Idade Média*, 2^e éd. 1959, 112.

On voudra bien tenir compte que toutes les difficultés ne sont pas résolues par notre tentative, j'en suis le premier conscient. Le sens que nous parvenons à donner est «...Au palais où est la couronne, et où les parents sont si nombreux, où la terre est très bonne, et où désormais les champs sont libres, c'est maintenant que je veux retourner à Sousa, à mon terroir qui m'afflige et me calme... II. Les eaux qu'il a m'appellent, qui coulent par ce ruisseau sous la feuille, et ainsi verdoie-t-elle qu'aucune saison ne lui fait de tort. Chacun se doit réjouir de la possession que d'elle-même donne cette terre très bonne; que personne ne la donne en bail, car il est mal d'assembler le pays où est la couronne pour qui n'en puisse assurer la cohésion...»

Du point de vue de la métrique, nous obtenons pour le second couplet un schéma qui se présente ainsi, vu les élisions:

15 15 14' 15 14' (7'?)
a a b c b (c?)

Le fragment du premier couplet, à supposer que nous en ayons le début, nous donne

a a b (c?)
15 15 14 (6?)

Au vu de ces résultats partiellement satisfaisants, on peut penser que la reconstruction de la pièce à l'aide de vers longs, a plus de chance de conduire à la solution des problèmes que posent les fragments occitans de Garcia Meendiz d'Eixo ²⁵.

²⁵ Le schème aabcbc n'est à proprement parler représenté qu'une fois chez les Galiciens-Portugais, avec des vers décasyllabiques et ennéasyllabiques masculins où figurent des rimes internes, chez Ayras Carpancho (B175). Il est un peu plus répandu chez les Occitans, voyez Frank, *Répertoire métrique*, I, 1953, 34, n° 190.

CHAPITRE II

L'EMPLOI DE L'OCCITAN DANS LE REFRAIN D'UNE CHANSON D'AMOUR DE FERNAN GARCIA ESGARAVUNHA

Le fils de Garcia Mendes d'Eixo, Fernan Garcia Esgaravunha, nous a également laissé une composition qui témoigne de sa familiarité avec la lyrique et la langue occitanes.

Nous savons peu de choses de sa vie, bien qu'il ait appartenu à une des familles les plus puissantes du royaume de Portugal. Les documents nous fixent sur deux ou trois dates: en 1247 il participe à un défi, en 1248 il est au côté d'Alphonse III pour la reconquête de l'Algarve, en 1252 il assiste à une donation¹. Ses relations littéraires confirment qu'il appartient à la période dite alphon sine².

¹ Voir C. Michaëlis, *Cancioneiro da Ajuda*, 1904, II, 347-50.

² Il connaît João Soares Coelho comme le prouve une de ses deux chansons d'escarnho (B 1511). L'autre, (B 1510), selon C. Michaëlis, *o. c.*, 350, «a outra, uma das vilanias em que aquelas barbaros guerreiros se deleitavam, prova relações com dois trovadores de Castella: o Buralês (CV 980) e Pedr' Amigo (CB 1575)». Pour parler clair, il est question de pets et de pêteurs en ces trois pièces. Il existe un rapport étroit entre celle de Pero Garcia Buralês (V980 = B1372) et de Pero d'Anbroa (B 1575) que l'érudite a confondu ici avec Pedr' Amigo de Séville: toutes deux visent un certain Pierre Bom, à la réputation malodorante. Mais l'escarnho de Fernan Garcia Esgaravunha est comme une parodie de consultation médicale, qui intéresse un personnage tout différent, buveur de surcroît.

Outre deux chansons d'*escarnho* nous avons conservé de lui dix-huit chansons d'amour³, dont huit «de refrain».

Parmi ces dernières, une se distingue par un refrain long de quatre vers, les deux premiers vers sont en portugais et les deux derniers en occitan, à ce que je crois⁴.

La chansonnier A donne la lecture suivante⁵:

or fachaz ue ro
ya men que ie foy uotr ome lige

À partir du mot *ie*, le correcteur du copiste a dû intervenir, car le mot *ie* se trouve repris dans la marge de gauche. Dans le texte le mot *ie* est inscrit sur un mot préalablement gratté, et le mot *soy* est, lui, correctement écrit. Mais la suite a dû être corrigée également et les trois derniers mots sont écrits sur une érasure. Dans la marge de gauche, le correcteur a copié d'une écriture minuscule le vers entier «*q̄ ie foy uotr ome lige*».

Le chansonnier B fournit de son côté la lecture⁶:

ar fachaz ue ro ya men
que iefoi u otromen lige

La combinaison des leçons des deux manuscrits permet de reconstituer le texte de l'archétype d'une manière très satisfaisante en

* ar sachaz ueroyamen
que ie soy uotr' ome lige.

Dans A, l'adverbe initial a probablement subi l'influence de l'adverbe portugais *ora*⁷. Le verbe est transcrit sans bavure

³ Non 16 comme l'affirme C. Michaëlis, *l. c.*, qui en édite pourtant 18. Ce sont les pièces numérotées en B de 227 à 243. En tenant compte de l'existence d'une pièce [238 *bis*], une correspondance partielle s'établit de A114 = B230 à A128 = B243.

⁴ A126 = B241.

⁵ F. 142, en tête de la colonne *a*.

⁶ F. 63, au bas de la colonne *d*. Le texte se poursuit en 64 *a*.

⁷ Il semble qu'en présence du verbe «savoir» l'adverbe *ar*, «maintenant», soit plus fréquent et plus naturel que l'adverbe *or*, «donc».

par les deux copistes. La désinence *-az* impose d'y reconnaître une forme méridionale⁸. La graphie *ch* de *sachaz* est d'une valeur mal connue. Normalement le groupe «p + i semi-consonne» donne en occitan le son *pch*, *sapiatis* > *sapchatz*. Comme le remarque Anglade⁹, «*Pch* peut d'ailleurs se réduire à *ch* (même son que *pch*? Plutôt *tch*)». L'adverbe est découpé dans les deux manuscrits en autant de syllabes qu'il comporte: la raison en est que l'original faisait coïncider les syllabes du vers et les notes de la portée musicale (en A, le manuscrit est réglé, mais les neumes n'ont pas été inscrits). Il s'agit de l'adverbe occitan plus connu sous les formes *veraiamen*, *verayamen*¹⁰, sans compter *veramen*, ou *veraizamen*.

Au second vers, les manuscrits oscillent entre les formes *soy* et *soi*. Choisissons la graphie du plus ancien manuscrit, qui est en outre conforme à celle de *veroyamen*. On sait que l'ancien occitan a plusieurs formes de la première personne du verbe *esser*: *soi*, *sui*, *son*, *so*¹¹. En l'absence d'une dialectologie de l'ancien occitan, il n'est pas possible de préciser si l'emploi de ces formes correspond à des préférences régionales; mais, quoi qu'il en soit, la forme *soi* (*soy*) est de la *κοινή*. Le pronom personnel *ie* étonne parce qu'il est à la forme réduite qu'il a seulement lorsqu'il est suivi d'un autre pronom¹². On attendrait *ieu*. Quant aux autres mots, le manuscrit A les détache parfaitement. B, par contre, transforme *ome* en *omen*, et groupe *otromen* (pour *outro omen*?), encore que l'occitan connaisse une forme *omen*. L'adjectif possessif est normalement *vostre*.

⁸ Anglade, *Grammaire de l'anc. prov.*, 1921, 269, cf. p. 270: «L'orthographe classique est *atz*; les *Leys d'Amors* condamnent la forme sans *t*».

⁹ *O. c.*, 177.

¹⁰ Je trouve la forme *verayamens* employée à la rime dans la pièce d'un inconnu citée par K. Bartsch dans ses *Denkmäler*, 1856, 75-9:

«Dieus vos salve trastotz essems
Que sis faras verayamens,
Si us non pecca...».

Voir aussi FEW XIV, 274-5, s. v. *vērācus.

¹¹ Anglade, *o. c.*, 313.

¹² Schultz-Gora, *Altprov. Elementarbuch*, 5^e éd. 1936, 75. Raynouard, LR III, 1840, 236, s. v. EU.

I Punnei eu muit'en me quitar
 de vos, fremosa mia sennor,
 e non quis Deus nen voss'amor,
 e poi-lo non pudi acabar,
 5 dizer vus quer'eu ãa ren,
 sennor que senpre ben quige:
 ar sachaz veroyamen
 que ie[u] soy vo[s]tr'ome lige.

II De querer ben outra moller
 10 punnei eu a y gran sazón,
 e non quis o meu coraçon,
 e pois que el nen Deus non quer,
 dizer vus quer' eu ãa ren,
 sennor...

III 17 E mia sennor, per bõa fe
 punnei eu muito de fazer
 o que a vos foron dizer,
 20 e non pud'e pois assi e,
 dizer vus quer' eu ãa ren,
 sennor... ¹³

¹³ Texte fondé sur les deux manuscrits, graphie de A (pp. 141-2). Variantes: 1 Punhey, muyt. En A, un *p* en minuscule à l'initiale attendait l'ornementateur de la lettrine. 2 mha senhor. 3 A d's, B de9. 4 poylo, A podi (suivi d'une érasure où on distingue encore les lettres ac [*podiacabar*]) a / cabar. 5 Le premier v. du refrain en B comporte chaque fois la majuscule et en A la place est laissée pour la lettrine (d minuscule au v. 5, rien aux v. 13 ni 20 contrairement à ce que laisse croire l'éd. de M. Carter, réf. *infra*); u9, hun a rem. 6 senhor, sempre, quigl. 7-8 Voir dans le courant de l'exposé. 9 querer ben a outra molher. 10 punhei, A: ay; gram. 11 non quis, coracon. 12 epoys suivi d'un saut du même au même partiellement rectifié, quis, corrigé en que, el manque, nen, d's. 13 quer hũa re. 14 Le premier mot seul figure en A, le reste du refrain n'est pas répété dans les mss., il en va de même pour les v. 21 et suivants. 17 mha senhor, A per. 18 punhey, muyto. 19 que, foron. 20 Mays au lieu de e, non. 21 hua.

Autres éd.: Stuart, *Fragmentos de hum Cancioneiro inedito*, 1823, f. 67 r et v. Varnhagen, *Trovas e cantares*, 1849, 145-6, n° 140 (d'après A). Molteni, *Canzoniere portoghese Colocci-Brancuti*, 1880, 102-3, n° 227. C. Michaëlis de Vasconcellos, o. c., 1904, I, 255-6, n° 126 (avec indication en note de certaines variantes de B). Novello, *Antica lirica portoghese*, 1921, 10, n° X (reproduit d'après la précédente). M. Carter, *Cancioneiro da Ajuda*, 1941, 76 (éd. diplomatique). M. Marques Braga, *Cancioneiro da Ajuda I*, 1945, 238-9 (d'après C. Michaëlis).

«Je me suis efforcé de me séparer de vous, ma dame belle, et Dieu ne l'a pas voulu, ni votre amour, et puisque je n'ai pu réussir, je désire vous dire une chose, dame que j'ai toujours aimée: maintenant sachez vraiment que je suis votre homme lige.

II. D'aimer une autre femme, je l'ai essayé il y a longtemps, et mon coeur n'a pas voulu, et puisque lui, ni Dieu, ne veut, je désire vous dire...

III. Et, madame, par ma foi j'ai beaucoup essayé de faire ce qu'on vous a dit, et je n'ai pu, et puisqu'il en est ainsi, je désire vous dire...».

Le troubadour a disposé le refrain de telle sorte que l'élément en langue étrangère soit mis en particulière évidence dans le déroulement du discours, comme il convient à une déclaration solennelle par trois fois proclamée.

La nature exacte de cet élément étranger avait tout d'abord échappé à la critique.

Ainsi, dans l'exemplaire de l'édition de Stuart (1823) conservé à la Bibliothèque Nationale de Lisbonne sous la cote Res. 708 V, et dont le possesseur antérieur m'est inconnu, on a relié entre les f. 67 et 68 une feuille de papier à lettre sur laquelle une main du début du XIX^e s. a recopié d'une écriture tremblée le premier couplet de la pièce en portant au-dessus de chacun des vers anciens l'adaptation modernisée. Voici la fin de cette transcription:

Ora sabeï onde he Reino
Or sachaz ue royamen ×

Que je suis votre homme lige,
Que je soy votr'ome lige.

La note (x) précise l'interprétation française donnée de ces vers: «où est royaume / *u é royamen* / c-à-d. / *en tout royaume*»¹⁴.

¹⁴ Les six premiers vers, doublés de leur adaptation en langage moderne, se lisent

Dans son compte rendu de l'édition de Stuart publié en 1830, le jeune Frédéric Diez rangeait *ome lige* parmi les provençalismes sur lesquels il attirait l'attention ¹⁵.

Dans son édition nouvelle de A, Varnhagen (1849) lisait mal les v. 6 à 8:

Que senpre ben quige, or sachaz...
Y a min qu'oje soy votr' om', elige ¹⁶,

mais dans son *Post scriptum* daté de 1850 il revient sur la leçon

Pugnei eu muito em me separar
Punnei eu muit'en me quitar

de vós, fermosa minha senhora,
de uos fremosa mia Sennor

E non quiz Deus, nem vosso amor
E non quis ds nen voss'amor

E pois o nom podia acabar⁺
E poi lo non podi' acabar.

Dizer-vos quero eu uma cousa,
Dizer vus quer'eu ùa ren

Senhora que sempre bem quiz,
Sennor que sempre ben quige

Au dessus de *acabar* l'appel de note renvoie au bas de la page à la note mi-portugaise, mi-française: «+ acabar, impedir / [...?] empecher; y mettre / obstacle, fin; en finir &c.»

Dans le courant du volume, j'ai relevé sept annotations marginales, dont six consistent en corrections au texte de l'édition de Stuart (f. 42, 56v, 61v, 62r et v). La feuille de papier, maintenant jaunie, comporte le filigrane «COMP». Interrogé par moi, le Conservateur de la Réserve n'a pu me préciser quel fut l'ancien possesseur du volume, ni même la date de son entrée à la Nationale de Lisbonne.

¹⁵ Réédition de H. Breymann, *Friedrich Diez' kleinere Arbeiten und Recensionen*, 1883, 79.

¹⁶ O. c., 145. Le *Post scriptum* est daté, p. 359, de «Madrid Novembre / 1850». La note que je reproduis ensuite *in extenso* forme la «quatrième explication» du P. S. (pp. 350-1).

du manuscrit: «Na Cant. 140 leem-se no codice mui claramente do modo seguinte os dois ultimos versos de estribilho:

Que sempre ben quige or sachaz ue ro
Ya men que ie soy uotr ome lige

Estao' estas ultimas palavras em lingua estrangeira, na provençal quiçá, ou houve como n'outras partes inexactidoens do amanuense, como julgámos, para as produzir como estao' no nosso texto? — Confessamos que nao' podemos entender o

...or sachaz ue ro

e pelo que respeita ao verso immediato, devemos crel-o exactamente copiado, ao ver que no codice se repetem á margem, em cursivo contemporaneo, as palavras:

que ie soy uotr ome lige.»

Diez, à la suite de Varnhagen abordant à nouveau la chanson *Punnei eu muit'en me quitar* lors de la rédaction de son petit essai *Ueber die erste portugiesische Kunst- und Hofpoesie* paru en 1863, remarque avec sagacité qu'à la correction près de *veroyamen* en *verayamen* le v. 7 était «entièrement provençal», et que le v. 8 pouvait l'être «pareillement» bien qu'on attendît de préférence *om* et nom *ome* dans un texte en cette langue. «Néanmoins la rime *ren* : *verayamen* avec sa nasale *n* plaide davantage pour un dialecte français». En conclusion, Diez propose de lire *sachiez* et *je* ¹⁷.

¹⁷ O. c., 29-30. Dans ses *Novas páginas de Notas às Trovas e Cantares*, Varnhagen retient des observations de Diez que «Pelo que respeita á cantiga 140, que tanto nos deu que fazer (v. p. 350), parece confirmado que estão dois versos della em provençal; e devem, com os dois anteriores, ser lidos segundo o Sr Dietz [sic], que hoje consideramos como primeira autoridade nestas materias, do modo seguinte:

Dizer-vos quer'eu ãa ren,
Señor, que sempre ben quige,
Or sachaz veroyamen,
Que ie suy votr' ome lige.» (p. 395)

Dans la «Resenha bibliographica» des commentaires à son édition de A (o. c., II, 28), C. Michaëlis affirme que ces *Novas páginas* sont

Th. Braga, dans l'introduction à son édition restituée du chansonnier V ((1878), rappelle, en faisant fonds sur la nouvelle opinion de Diez, l'existence dans A d'«um estribilho ou refrem em francez»¹⁸.

L'opinion de Braga et celle du maître philologue allemand allaient influencer Caroline Michaëlis de façon décisive.

Dans sa contribution au *Grundriss* de Groeber l'insertion des deux vers devient celle d'un «refrain du nord de la France»¹⁹. Il est bon d'ajouter à la décharge de l'éditrice que Molteni, dans son édition diplomatique du chansonnier B, lisait fautivement *sachez*²⁰. Enfin, dans les commentaires à son édition du chansonnier d'Ajuda pour laquelle elle a mis à profit les corrections de Diez:

*Or sachiez veroyament
Que ie soy votr'ome-lige,*

C. Michaëlis va jusqu'à écrire que rien n'indique que le troubadour ait fait un voyage au pays des trouvères, bien que sa

«s. d. Creio que 1868 ou 1870». La date figure bel et bien à la p. [400] du volume, c'est 1868. Il faut aussi rectifier la pagination indiquée par C. Michaëlis pour les additions de Varnhagen, et au lieu de «373-306» (*sic* pour 396), lire [371]-[400], car les *Novas páginas* imprimées à Vienne continuent en effet la pagination des *Trovas* de Madrid, 1849-50.

¹⁸ «Em Portugal não houve o feudalismo puro, continue Braga, e portanto a designação de *home-lige* caracteriza uma instituição franka; o trovador português que usava esta palavra como galanteria estava por certo lembrado dos novos usos formulados nos *Assentos de Jerusalem*, praticados na corte de S. Luiz. A comparação da fidelidade do amante à do *home-lige* aparece uma vez em um trovador que viveu na Normandia e no norte da França, Bernard de Ventadour: «Oh cara dama, eu sou e serei sempre vosso escravo, posto ao vosso mando; eu sou vosso servo e vosso *home-lige*». [D'après Raynouard, *Choix*, etc., t. III, p. 87]. Esta palavra accusa uma impressão local» (p. XLI). Le même système explicatif a été repris par Braga dans la 3^e éd. de la *Theoria da historia da litteratura portugueza*, 1881, 95-6.

¹⁹ 2^e éd., 1897, 181, et n. 5 où le refrain est fourni sous cette version: *Or sachiez veroyamen Que je soy votr omelige.*

²⁰ O. c., 102.

chanson prouve sa connaissance de la langue et de la poésie française «pois que aprobeitou ou redigiú o refram»²¹.

Plus près de nous, I. Frank estime que les vers «formant le refrain» seraient prétendument «en provençal», bien qu'il avoue ne pas les avoir étudiés de près²², et M. Tavani dans son analyse métrique déclare sans ambages que les v. 3-4 du refrain sont «in francese»²³.

Il n'est pas nécessaire d'imaginer que le troubadour s'est déplacé jusqu'au royaume de France. Ce grand seigneur avait des us et coutumes de la féodalité une connaissance directe: il savait assez la valeur de la *traditio personae* que représente l'hommage du vassal au suzerain. «Se rendre», ou «se remettre» dans les mains du seigneur, est bien la formule utilisée par le vassal qui fait hommage à son seigneur: «vostr'om sui», «a vos mi ren», répéteront les troubadours»²⁴.

²¹ O. c., II, 350. Insistons que dans ce passage l'adverbe est devenu *veroyement* avec un t qui suggère mieux encore sa nature française, bien que le *ie* soit resté conforme au ms. A l'index des matières, id., 981, *sachiez* s'est transformé en *sachez*. Pp. 614-15, l'érudite affirme: «Em francês só temos os dois versos de *D. Fernam Garcia Esgaravunha*». H. R. Lang suit C. Michaëlis, les deux vers sont «two French lines» (*The Relations of the Earliest Portuguese Lyric School with the Troubadours and Trouvères* dans *Modern Language Notes* 10, 1895, 210).

²² *Mélanges G. Le Gentil*, 1949, 214 et 225.

²³ *Repertorio metrico*, 1967, 248; le schème de la pièce selon les conventions de M. Tavani est en abba**c**dc**d**, et il y aurait quatre exemples d'emploi de ce schème dans toute la lyrique galicienne-portugaise (n° 175: 1 à 175:4). D'après une convention que je juge préférable d'adopter, vu la présence massive des refrains dans cette lyrique, il faudrait traduire la pièce en cause par le schème abba**C**DC**D**. On verrait alors que cette pièce est d'une structure unique dans la lyrique galicienne-portugaise, à côté des pièces de Pero Garcia Buralés (A91 = B195): abba**C**DC**D**, et d'Alphonse X (B [471 bis]): abba**c**d**C**D. Seule la pièce de Bernaldo de Bonaval (V653 = B1062), en abba**c**dc**d**, peut être comparée au même schème employé par les Occitans (cf. Frank, *Répertoire métrique*, I, 1953, 134-5, n° 612).

²⁴ M^{me} R. Lejeune [-Dehousse], *Formules féodales et style amoureux chez Guillaume IX d'Aquitaine*, tiré à part du recueil du VIII^e Congrès des études romanes, 1956, 241. La formule a été reprise par les trouvères; l'auteur renvoie aux études de Wechssler, *Frauendienst und Vassalität*, dans la *Zeitschrift für franz. Sprache und Literatur* 24,

Je n'ai pu retrouver une déclaration d'hommage à la dame où Fernan Garcia ait pu puiser les deux vers occitans de son refrain.

Bernard de Ventadour déclare de sa dame qu'il est son homme-lige, «qu'eu sui sos om liges, on que m'esteya»²⁵.

Et Guillaume de Saint-Didier²⁶:

E serai rix, si · m vol en son servizi metre
Silh cui hom liges sui ses dar e ses prometre.

«Et je serai riche, si elle me veut prendre à son service, celle dont je suis l'homme lige sans donner ni promettre».

Arnaud de Mareuil²⁷ voudrait que sa dame l'accueillît comme un serviteur:

...cum bon senhor acuelh
son litge ser, mi devetz aculhir.

Et Peirol²⁸ en fait le serment: «Celle-ci me plaît plus qu'aucune autre chose, d'elle je me reconnais son lige dorénavant»,

Aquesta ·m platz mais que neguna res,
a lieys m'autrei litges deserenan.²⁹

1902, 165, et de Martin Müller, *Minne und Dienst in der altfranzösischen Lyrik*, thèse de Marbourg, 1907, 27 et suiv.

²⁵ BdT 70, 42. Exemple déjà allégué par Braga, cf. *supra*, n. 18. Éd. de C. Appel, *Bernard von Ventadorn. Seine Lieder*, 1915, 243, n° 42.

²⁶ BdT 234, 16. Cité d'après Mahn, *Werke*, II, 41. Autres exemples du même troubadour dans 234, 3; 234, 5; 234, 11, annotés en K par Bembo.

²⁷ BdT 30, 26. Cité d'après Raynouard, LR IV, 1842, 70, s. v. LITGE. «Les troubadours, dit le grand lexicographe, employèrent ce mot allusivement pour exprimer leur soumission envers leurs dames».

²⁸ BdT 366, 13. Éd. de M. S. C. Aston, *Peirol, Troubadour of Auvergne*, 1953, v. 8-9. Version de C.

²⁹ Dans une communication présentée au V^e Congrès International de Langue et de Litt. d'Oc qui s'est tenu à Nice en Sept. 1967, M^{me} Fernández Pereiro (cf. son art. *La introducción de la lírica de Provenza en Galicia y Portugal*, dans *Romanica* I, 1968, 64-5) a déjà fait voir de l'occitan dans les vers étrangers du refrain de Fernan Garcia Esgaravunha. Les circonstances m'ont empêché d'être à Nice cette année-là, les Actes du Congrès se font toujours attendre, et mes efforts pour entrer en rapport avec la conférencière sont restés vains. S'il lui arrive de lire ces lignes, *e se quiser...*

CHAPITRE III

LA TENSION BILINGUE D'ARNAUD ET D'ALPHONSE X

1. Les propos d'Arnaud et d'Alphonse X.

Les histoires salaces et scatologiques ont joui d'une certaine faveur auprès de l'homme du moyen âge. Mais sans doute celui-ci héritait-il de traditions bien vivantes dès l'antiquité, et qui oserait affirmer l'indifférence de l'homme moderne à l'égard des «histoires drôles» et des «bien bonnes»? On ne niera pas que cet intérêt puisse passer dans la littérature: maître François Rabelais en est un exemple triomphant.

Nous avons peut-être plus de pudeur et plus de tabous, et les esprits cultivés ou les classes sociales élevées feignent peut-être dans l'absolu plus de détachement à l'égard de ces choses — encore que je n'en sache rien. Mais gardons-nous d'étonnements hypocrites. Guillaume IX ne révèle pas une double personnalité parce qu'il invente l'amour courtois, et qu'il se vante de ses prouesses érotiques¹. Alphonse le Savant est lui-même, qu'il se fasse le chantre de la Sainte Vierge, ou qu'il s'en prenne à cette «velha fududancia» qu'est Sancha Eanes². On en connaît qui vont à la messe et aux vêpres, et qui ne sont pas moroses

¹ Cf. *Farai un vers pos mi sonelh*, BdT 183, 12.

L'image du dieu Janus au double front s'est imposée à P. Rajna dont je rappelle ici l'étude souvent citée sur *Guglielmo, conte di Poitiers, trovatore bifronte*, dans les *Mélanges Jeanroy*, 1928, 349-60.

² Voir la pièce B 458, *Achey Sanch' <E>an<e>s encavalgada*.

pour cela. Tout est question de moment, comme le dit l'Ecclésiaste, dont la morale est fort répandue au moyen âge.

La tenson qu'on va lire oppose un certain Arnaud, qui parle en occitan, au roi Alphonse X de Castille, qui répond en galicien-portugais³. L'établissement du texte, surtout pour les couplets occitans, pose maints problèmes de critique que j'aurai l'occasion d'évoquer après Silvio Pellegrini et M. Manuel Rodrigues Lapa⁴ qui s'en sont occupés.

- I — Sinner, adar[s] ye'us vein quer[er]
huun dom que'm donez si vos play,
que vul vostr'almiral eser
en cela vostra mar d'alay.
5 E sy o ffaz, en bona fe
c'a tota[s] las na[u]s que la ssom
eu les faray tal vent de me
[que] or anon totas amon (?).

- II — Dom Arnaldo, poys tal poder
10 de vant'avedes, bem vos vay,
e dad' a vos devia seer
aqueste dom. Mais digu eu: Ay!
por que nunca tal dom deu Rey?
Pero non quer eu galardom,
15 mais pois vo-lo ja outroquey,
chamen vos almiral Sisom.

³ Elle est transmise par le seul chansonnier B, où elle porte le n° 477, f. 105 v.

⁴ Le premier dans un bref article intitulé *Arnaut (Catalan?) e Alfonso X di Castiglia* publié au tome II des *Saggi e ricerche in memoria di Ettore Li Gotti*, 1962, [480]-6. Le second, dans son édition des *Cantigas d'escarnho e de mal dizer*, 1965, 624-6, n° 427, 2° éd., 1970, 630-2, n° 430 (texte conforme à celui de la 1°).

Auparavant, on ne pouvait se reporter qu'à l'éd. diplomatique de Molteni, *Canzoniere portoghese Colocci-Brancuti*, 1880, 158, n° 371 (qui est correcte à deux trois petits détails près: ligne 1 *Sm* au lieu de *Sin*; ligne 15, ajouter un point après *ia*, de même à la fin de la ligne 30; à la ligne 31 le *z* de *faz* doit être prolongé jusqu'à un signe d'abréviation qu'on peut figurer par le signe de l'apostrophe, *faz'*; à la même ligne le *y* de *açyente* doit être ponctué), ou à l'éd. semi-diplomatique de M. et M^{me} Machado, *Cancioneiro da Biblioteca Nacional*, II, 1950, 335-7, n° 422 (qui contient un certain nombre d'étrangetés qu'aucun commentaire ne vient élucider, et qui méprise souverainement le principe de l'isométrie des vers).

- III — Lo dom vos dey molt merceyar
 e l'ondrat nom que m'avez mes,
 e d'aitam vos vul segurar
 20 qu' an faray huun ven tan cortes,
 que mha dona qu'es la melhor
 del mond' e la plus av[in]ent,
 faray passar a la dolçor
 del temps con filias altras cent.
- IV 25 — Dom Arnaldo, fostes errar
 por passardes com batares
 vossa senhor a ultramar,
 que non cuyd'eu que i a tres
 no mundo de tam gram valor,
 30 e [j]uro vos par sam Vincent[e]
 que non é boon doneador
 quen esto fezer a çyente.

«Sire, incontinent je vous viens demander un don que vous me donnerez, s'il vous plait, car je veux être votre amiral sur votre mer atlantique. Et faites ainsi, qu'en vérité à tous les navires qui sont là je ferai un tel vent de moi que maintenant ils aillent tous amont.

II. Messire Arnaud, puisque vous avez un tel pouvoir de venterie, votre affaire est bonne et ce don vous devait être fait. Mais moi je dis: Ah! pourquoi un roi ne donna-t-il jamais ce don? Pourtant je ne veux pas de compensation, mais puisque je viens de vous l'accorder, qu'on vous appelle amiral Francolin.

III. Je vous dois remercier beaucoup pour le don, et pour le nom honoré que vous m'avez mis, et pour autant je vous veux assurer que j'en ferai un vent si courtois que ma dame qui est la meilleure du monde et la plus gracieuse, je (la) ferai traverser par la douceur du temps, avec cent autres demoiselles.

IV. Messire Arnaud, vous déraisonnez, de faire passer à l'aide de ces claquets votre dame outre la mer, car je ne pense pas qu'il y en a trois au monde d'aussi grande valeur, et je vous jure par saint Vincent qu'il n'est pas un bon galant celui qui fait ça délibérément».

2. Observation pour l'établissement du texte.

Vers 1.

Le texte du manuscrit est «Sin uer abatyouz 9uem queR:». M. et M^{me} Machado lisent: «— Sire, uer aba[n]t vous conuem, quer»⁵. S. Pellegrini s'abstient prudemment de lire le début du vers ainsi rendu: «— ***** *conven, quer*»⁶. M. Lapa a plus d'audace, et lit: «— Sénher, ara ie · us vein quer [er]».

Le texte exige à coup sûr un appellatif mis en apostrophe, puisque nous sommes dans une tenson. *Sinner* s'impose d'après le ms., le *n* géminé n'est qu'une graphie pour rendre le son *n* mouillé (l'alternance-nn-, -nh-est un fait bien connu des paléographes lusitanisants); la présence d'un *i* s'explique par la confusion courante en occitan entre le *e* fermé et le *i* (cf. *sinh* à côté de *senh*)⁷.

Le groupe de mots agglomérés en *abatyouz* ne donne pas de sens. La résolution des quatre dernières lettres en *ie · us*, «je vous», due à M. Lapa, est des plus heureuses⁸. M. Lapa réduit les lettres restantes⁹ à l'adverbe *ara* «maintenant». Le

⁵ L. c. Au Glossaire de leur éd. c., t. VIII, 1964, on relève que *Sire* (p. 431) est un mot français, *uer* (449) le verbe port. signifiant «voir», *abant* (30) un «gallicisme» signifiant «en face de», tandis qu'à l'appendice au glossaire, p. [459], «Tb. pode significar «para o futuro»; *vous* (456) le «pronom français», *conuem* (277) est relevé sans commentaire et est donc portugais, *quer* (416) serait la première personne *quero* «je veux» en port. dont la perte du *o* s'expliquerait par l'élision devant la voyelle du mot suivant, mais le mot suivant est au vers suivant.

⁶ L. c. L'éditeur ne précise pas le sens du mot *quer*, ni l'ouverture de la voyelle.

⁷ Sur ce point de phonétique, voir Anglade, *Grammaire de l'ancien provençal*, 1921, 65-7. Nous retrouverons une forme *Sinher* en guise d'appellatif au v. 29 de la tenson entre João Soares Coelho et Picandon, que j'étudie dans le chapitre 3 de la Deuxième partie.

⁸ Elle s'appuie sur la suite de l'«ipotesi di studio» de S. Pellegrini, l. c., «e dinanzi a *conven* un enclitico *us*». Mais la confusion supposée après n'a plus d'objet: «e che nell'y si celi un r».

⁹ Pour mémoire, on a voulu y voir un «abbé», ou quelque nom propre. I. Frank, *Les Troubadours et le Portugal*, dans les *Mélanges G. Le Gentil*, 1949, 214, parle en effet d'«une tenson entre un *Sinner* (Seigneur) *Abat* (?) et Dom Arnaldo qui est manifestement un jongleur».

début d'un chant rend nécessaire le choix d'un adverbe de temps. *Ara*, bon pour le sens n'est guère économique, paléographiquement parlant. Je propose *adar*[s] qui s'expliquerait par une confusion de copiste: en effet le *d* devient pareillement *b* (dyslexie) au v. 18 où notre copiste a écrit *onbrat* au lieu de *ondrat*; la confusion de *r* avec *t* est plus que fréquente dans le chansonnier B.

M. et M^{me} Machado et S. Pellegrini ont conservé, en développant l'abréviation, le *conuem* (Pellegrini réoccitanise en *conven*) du ms. Il est possible que le copiste ait développé lui-même en *us* le signe 9 puis qu'il ait reproduit ce signe dont la présence n'est guère explicable autrement.

La lecture *vein* due à M. Lapa est excellente. C'est une autre graphie de *venh*. Enfin la rime et le sens exigent la correction du dernier mot, répété et biffé à la ligne suivante.

Vers 2.

Ms.: «hūū dom quem donez fi uos play». Le v. ne fait pas difficulté. Les deux derniers éditeurs ont tendance à réoccitaniser le texte (*un don*): cette observation vaut pour tout le texte et s'applique davantage encore à M. Lapa qu'à S. Pellegrini, le premier allant jusqu'à écrire ici *donetz* et *plai*, ce qui est loin d'être nécessaire, car les graphies *donez* et *play* du ms. se rencontrent dans les chansonniers occitans.

Vers 3.

Le ms. a *uul* (de même qu'au vers 19). M. et M^{me} Machado lisent *nul*, mais ils grèvent le texte d'une lourde inconséquence¹⁰; le couplet II montre qu'Alphonse nomme Arnaud amiral, pourquoi Arnaud irait-il souhaiter au couplet I que personne ne soit amiral? La lecture correcte est celle de Pellegrini et de M.

¹⁰ Assez curieusement l'adjectif *Nul* est enregistré avec référence à notre passage, au sens de «Nenhum; ninguém», dans le glossaire cité VIII, 389, tandis que p. 452, s. v. *Uul*, on trouve (sous l'influence de S. Pellegrini?) qu'il s'agit d'une forme verbale équivalant à «Quero. Talvez em lugar de *nul*».

Lapa. Le premier conserve *vul*, «à comprendre avec -l palatalisé», ajoute-t-il en note. M. Lapa palatalise graphiquement *vul[h]*.

La présence du verbe galicien-portugais *seer* s'est imposée aux éditeurs précédents pour des raisons métriques, car la mesure du vers exige un mot dissyllabique oxyton. Or, l'occitan classique est un paroxyton, *eser*. Le catalan *esser*, également paroxyton, a abouti finalement à *ser*, par le truchement d'une forme oxytone *esser*¹¹. L'affirmation de S. Pellegrini, pour qui le texte d'Arnaud présenterait «un unico portoghesismo che appaia imputabile irrimediabilmente all'autore, assicurato com'è dal metro e dalla rima: *seer*, bisillabo, al v. 3», en devient par conséquent caduque; et supposer encore que «il suo insinuarsi nel discorso provenzale può essere stato facilitato da *seer* del castigliano antico e da *ser* del catalano» est passer à côté de la réponse¹². *Seer* représente à mes yeux la mise en portugais (cf. *seer* à la rime du v. 3 du couplet II) d'une forme oxytone *eser* que je suppose dans l'original.

Vers 4.

Il est difficile de dire si le ms. a *nostra* plutôt que *uostra*. Je penche pour la dernière lecture, par comparaison des jambages avec ceux de *uostral miral* du v. 3. Le sens requiert évidemment la lecture *vostra*, non *nostra* (M. et M^{me} Machado).

Le ms. a *dalay*. M. Lapa lit *de lai*, S. Pellegrini coupe *da lay*. Il est vrai que l'occitan a la préposition *da* à côté du classique *de* (du moins si on peut se fier à Levy, s. v.). La division portugaise des océans en *mar d'alem* et *d'aquem* se retrouve ici. Avec M. et M^{me} Machado je sépare *d'alay* (cf. Raynouard, LR, IV, 8, s. v. *aylai*).

¹¹ Cf. M. F. de B. Moll, *Gramática histórica catalana*, 1952, 251.

¹² Art. c., 481, n. 5, S. Pellegrini renvoie pour le catalan *ser* qui aurait permis le *seer* «galicien-occitan», aux suppositions de M. G. Sansone qu'il semble accepter, et que j'aurai l'occasion de discuter dans le chapitre 4 de la Deuxième partie, consacré à Boniface Calvo.

Vers 5.

Aucune obligation de graphier le *ffaz* du ms. en *faitz* comme le veut M. Lapa.

Vers 6.

La lecture *c'a* pour *ca* est due à M. Lapa.

Le ms. porte *todalas* qui révèle une lusitanisation du texte. Au v. 8 on trouve *totas* qui permet d'unifier.

La correction de *nas* en *na[u]*s due à M. et M^{me} Machado ¹³, est apparue nécessaire à tous les éditeurs.

Vers 7.

Le pronom *les* étonne, on attendrait *lor*; pour les raisons qui motivent son maintien, voir Pellegrini ¹⁴.

Le *farey*, lusitanisation de *faray*, est normalisé conformément au *faray* du v. 20.

Le ms. a *uente*. M. et M^{me} Machado lisent *uent e* (ce qui est absurde: «je leur ferai un tel vent et de moi» ...!). En occitan, on trouve le mot *ven*, *vent* avec récurrence étymologique du *t*. Arnaud prononçait-il «*vent'de*», et sa prononciation serait-elle rendue par *vente*? Quoi qu'il en soit, la mesure du v. oblige à tenir le mot pour ce qu'il est, un monosyllabe.

Vers 8.

Ce v. est d'interprétation délicate. Très clairement on lit dans le ms.: «*Ordauam totas auam*». Il manque une syllabe au vers pour faire la mesure. La proposition de M. et M^{me} Machado, «*Or d auam totas irom*» ne compense pas l'hypométrie et invente de toute pièce un monstre morphologique (*irom*). S. Pellegrini, avec sa prudence coutumière, distingue deux éléments sûrs

¹³ Dans leur Glossaire c., VIII, 386, ils ne précisent pas la langue du mot.

¹⁴ Art. c., 485, note au v. 7.

«or ** totas ***». M. Lapa présente une solution fort ingénieuse : «c'or la van totas a ban[don]»¹⁵.

L'état du passage suggère trois remarques. Le mot *totas* est sûr, et se rapporte à «toutes les nefs». En dépendance du vers précédent, et de l'idée de «souffler», on attend un verbe de mouvement, ce qu'ont bien senti M. et M^{me} Machado (même s'ils construisent ensuite une forme aberrante) et M. Lapa. Enfin, la rime exige un mot en *-on*, avec *o* fermé.

Ma reconstitution se fonde en outre sur le fait que la répétition de *auam... auam* dans le manuscrit suppose deux mots fort voisins quant à la graphie. En ce qui concerne le subjonctif *anon*, on connaît l'instabilité phonétique de son dernier phonème, qui a pu contribuer à ce qu'une confusion graphique s'installe. On me permettra d'insister que ma reconstitution reste hypothétique.

Vers 10.

J'ai maintenu le *vant* du ms. Il faudrait savoir si Alphonse X n'a pas voulu railler Arnaud en employant intentionnellement un mot qui appartient à la famille de «vanter» et qui est presque homophone du portugais *vento* élidé. Arnaud fait un *gab*, une vanterie, ne l'oublions pas.

Quant au *bem vos vay*, il est également amphibologique. N'oublions pas non plus que «péter» est synonyme de «vivre» et de «se bien porter», dans les métaphores populaires¹⁶.

¹⁵ Mais il traduit *a bandon* par «em perigo», un péril qui viendrait d'imaginaires «navires ennemis». La locution peut vouloir dire «sans exception», ce qui donnerait un sens plus plausible pour le cas où on jugerait préférable la reconstruction de M. Lapa. Mais on ne voit pas que ce soit de bonne politique pour Arnaud d'aller dire au roi qu'il mettrait par le vent toutes les nefs royales en péril des ennemis, alors qu'il sollicite la promotion au rang d'amiral.

¹⁶ «Fème qui pète / n'est nin mwête», dit-on en guise d'excuse plaisante dans ma langue natale. Diction wallon à rapprocher de celui qu'a recueilli à Tournai J. Dejardin, *Dictionnaire des spots ou proverbes wallons*, 1891, I, 237 (CRIER): «844 Gueule qui braît n'est pas morte».

Vers 14.

Ms. *galordom*, que conservent M. et M^{me} Machado, contre les autres éditeurs.

Vers 15.

Ms. *outroquey*. M. Lapa préfère *outorguei*. Comme M. et M^{me} Machado et S. Pellegrini, je conserve la forme avec métathèse, attestée ailleurs.

Vers 16.

Le *sisom* est le francolin, un phasianidé des régions méditerranéennes, non un échassier (*trampoliere*), comme l'affirme S. Pellegrini¹⁷. Cet oiseau, S. Pellegrini l'a montré en une autre occasion¹⁸, a la propriété d'émettre constamment des flatulences. Par ce comportement s'explique la plaisanterie d'Alphonse X. Il est déjà question des moeurs du *sison* dans la chanson de médisance du même auteur, qui précède immédiatement la nôtre:

Non quer' eu donzela fea
e negra come carvon
3 que ant' a mha porta pea
nen ffaça come ssison¹⁹.

¹⁷ Art. c., 482. Voir aussi le «Glossaire des mots rares et inconnus» publié par M. G. Tilander à la suite de son *Étude sur les traductions en vieux français du traité de fauconnerie de l'empereur Frédéric II*, dans la *Zeitschrift für romanische Philologie* 46, 1926, spécialement p. 262, s. v. *Franquelin* et pp. 282-3, s. v. *Starne, sterne*, le tout accompagné de maintes références lexicographiques.

¹⁸ *Una «cantiga de maldizer» di Alfonso X (B476)*, dans les *Studi mediolatini e volgari* 8, 1960, 170.

¹⁹ Édition d'après B 105b-c. La graphie «Sifon», comparable à la graphie «Sifom» du v. 16 de notre tenson, autoriserait peut-être la transcription de l's majuscule par l's géminée à l'initiale. Pour son édition des *Cantigas d'escarnho e de mal dizer*, 1965, 7-8, n° 7, M. Lapa ne paraît pas avoir tenu compte de l'article de S. Pellegrini cité à la note précédente, puisqu'il prétend que «Ficamos sem saber o que faria o sison que

Vers 17.

Le ms. a *deffe*. La correction est de S. Pellegrini, suivi par M. Lapa (*dei*), elle est nécessaire à la mesure; M. et M^{me} Machado conservent *de ffe* et en plus tronçonnent de curieuse manière l'infinifit à la rime: *merc ey ar*.

Vers 18.

Ms. *onbrat* ²⁰ (cf. l'observation au v. 1); *non* (rectification portugaise équivalant graphiquement au *nom* occitan), et *Meno* à la ligne suivante (d'abord *mens* dans un ms. antérieur? cf. *tens*, v. 28). La première correction (*ondrat*) appartient à tous les éditeurs, les suivantes (*nom*, *mes*) à Pellegrini et à M. Lapa. Ce dernier «suroccitanise» aussi *m'avez* en *m'avetz*, ce qui n'est pas nécessaire.

Vers 19.

Ms. *uul*, cf. l'observation au v. 3. M. et M^{me} Machado lisent «Meno, ed ai tam uos nul segur ar», qui forme un vers amphigourique. Dans leur Glossaire, t. VIII, 427, ils tiennent *Segur* pour un «*adj. prov.*», ils corrigent (371) sans doute sous l'influence ultérieure de S. Pellegrini, *Meno* en *Mes*, qui est «*p. p. provençal*», ils se taisent sur l'usage de *ed*, *ai*, *tam*, *uos*, *ar*; pour *Nul*, p. 389, ils suggèrent que «*neste passo deve ler-se mil*».

Vers 20.

Ms. «Que an faray hūū uē ten cortes». M. et M^{me} Machado transcrivent à peu près correctement (sauf *huun en*) mais tel

o assemelhasse à donzela, o que acontece aliás com os outros exemplos de animais. Este desconhecimento não nos permite, ajoute humblement le savant portugais, não nos permite apreciar capazmente a composição» (p. 7). Pourtant, M. Lapa cite l'article de S. Pellegrini en note, p. 625. La 2^e éd. 1970, 7, met les choses au point, et rend justice à Pellegrini.

²⁰ Et non «*ombrat*» comme indiqué par S. Pellegrini, art. c., 485.

quel ²¹. Je ne vois pas pourquoi le vers fait difficulté à S. Pellegrini («que en faray un aitan cortes») ou à M. Lapa («qu'an[c] será i om tan cortes»): l'expression d'Arnaud est évidemment énorme, qui qualifie un pet de courtois.

Vers 21.

Pour la graphie *mha* = *mia*, comparez l'alternance *mia* / *mha* dans les chansonniers portugais.

Vers 22.

Ms. *anent*. M. et M^{me} Machado lisent *auent*. La correction «a[vi]nent» appartient à S. Pellegrini, M. Lapa l'a adoptée, («avinent», sans crochets droits).

Vers 23.

Ms. *dolcor*. L'absence de cédille pour noter la sifflante est chose fréquente dans le chansonnier B.

Vers 24.

Ms., à la ligne précédente, *temp̄*, et non *temp* comme lisent M. et M^{me} Machado et M. Lapa.

Le ms. porte «Cum filias alteras cent». S. Pellegrini édite «cum filias . alteras cent», il est suivi par M. Lapa, «cum filias alteras cent». L'éditeur italien explique ainsi sa proposition: «Il latino maccheronico di questo verso vuol essere un ulteriore elemento di comicità. Non posso precisare se vi sia un richiamo a qualche testo chiesiastico. Tra *filias* e *alteras* deve farsi elisione». Je ne m'explique pas du tout la possibilité d'une telle élision. Il est possible qu'un copiste ait cru reconnaître du latin dans ce membre de phrase, ce qui justifierait la forme des

²¹ Pellegrini et M. Lapa lisent respectivement «nen» et *nẽ*. La lecture *uẽ* est sûre, comparez dans le ms. au même vers la graphie de l'n dans les mots *an* et *ten*.

mots, mais on se demande ce qu'ici viendrait faire cette macaronée avant la lettre. Je fais miens les doutes opposés dans ses notes par M. Lapa: «também poder ser estropiação dum texto provençal: *com filhas autras cent*». Con a pu être au départ noté par le signe courant d'abréviation 9, cf. l'observation au v. 1, et transcrit *Cum* par un copiste; *filiās* vaut pour *filhas*, cf. l'observation au v. 21 sur la mouillure de la consonne; *altras* s'impose pour rectifier la mesure du vers autrement compromise par la forme présumée pseudo-latine.

Vers 26.

Le mot serait le pluriel de *batarel* attesté en occitan et en catalan, et dont le présent exemple serait la seule attestation galicienne-portugaise. C'est le «claquet, cliquet, ou traquet»²² du moulin, employé ici dans un sens métaphorique comme l'a vu S. Pellegrini.

Vers 28.

Ms. *ia tens*. La rime exige un oxyton terminé en *es*. M. et M^{me} Machado font d'un octosyllabe à rime en *es* un décasyllabe à rime en *or* lorsqu'ils lisent «i a ten[de]s [or]». S. Pellegrini penche pour une forme verbale galicienne «j'a ten[é]s», 5^e personne de l'indicatif présent de *ter*, mais cette forme n'est-elle pas postérieure au XIII^e siècle, où on trouve *têedes*, *teendes*, *tendes*²³?

²² La famille de *battuère* (REW 996) est riche en dérivés métaphoriques romans pour exprimer le bruit que font ceux qui parlent sans arrêt. Cf. par exemple le *Dictionnaire languedocien-français* de l'abbé de Sauvages, 1820, 75a, s. v. *Batalia*, *Bataliàire*. De leur côté les noms techniques *claquet* et *traquet* ont fourni en français des emplois métaphoriques correspondant à ceux de *batarel* et *bat(e)rell*: cf. Littré, I, 637b (*claquet*) et c (*claquette*) et IV, 2322a (*traquet*); REW 4705 (*klakk*) et 8846 (*trak*); FEW 2, 1, 726-9 (*klakk-*) et 13, 2, 188-94 (*trak-*).

Observons aussi que la leçon critique de M. et M^{me} Machado bouleverse l'ordre syntaxique des v. 26-7 et trouble la mesure du v. 26: «por passards com uossa senhor / [com] batardes a ultramar».

²³ Cf. J. Huber, *Altportugiesisches Elementarbuch*, 1933, 118, n° 238, 2. Anm., et M. et M^{me} Machado, Glossaire cité, VIII, 438, s. v. *Teedes*, *Teendes*.

J'adopte pour la rime la proposition de M. Lapa («que ajatres»).

Vers 30.

Ms. *Aurou*⁹. M. et M^{me} Machado et S. Pellegrini maintiennent *Auro* (*Aúro*). Les premiers l'expliquent comme un dérivé de *orare* ²⁴.

La correction de M. Lapa, que j'adopte, va de soi. Pourquoi saint Vincent, martyr d'Hispanie, né à Huesca, mort à Valence en 304 et fêté le 22 janvier, patron des vigneron^s à cause de son nom (mais depuis quand? et où?) — pourquoi est-il invoqué ici? Est-ce seulement pour faire la rime? Était-il aussi le patron des amoureux?

Vers 31.

Doneador est le seul emploi dans les chansonniers galiciens-portugais de ce provençalisme qui correspond à *domne(i)a-dor*, et aux formes connexes.

Vers 32.

Ms. *faz'*. M. et M^{me} Machado n'ont pas observé la présence d'un signe d'abréviation, et lisent, comme jadis Molteni, *faz*. S. Pellegrini lit «*fazer*», il y faut *fezer* en galicien-portugais (M. Lapa).

3. Sources du texte.

On aimerait connaître les circonstances qui ont entouré la composition de cette tenson. On aimerait en connaître et le lieu et la date.

Elle prouve en tout cas irréfutablement que le roi Alphonse X de Castille était capable d'entendre l'occitan, mais

²⁴ Glossaire cité, VIII, 161, s. v. *aurar*: c'est le seul emploi, et combien douteux.

qu'il préférerait répondre dans sa langue poétique usuelle, même si on y trouve des formes comme *batares* qui peut éventuellement être interprétée comme un catalanisme, et *doneador*, à coup sûr un provençalisme.

Qui était l'interlocuteur? Cet Arnaldo est traité de *Dom* par le roi, ce qui implique qu'il n'était pas un simple jongleur comme le pensait I. Frank, auquel cas le roi l'eût simplement appelé *Arnaldo*.

Il devait s'agir d'un Méridional, ou peut-être d'un Catalan comme l'indiquerait l'usage dans son premier couplet du verbe *eser*, car cet auteur possède une maîtrise complète de la langue qu'il emploie.

En outre, il connaît la lyrique occitane. La preuve en serait déjà administrée par les termes et les expressions topiques dont il use. Mais il y a plus: il choisit, en tant que premier protagoniste d'une tenson, le schème strophique et musical sur lequel celle-ci se déroulera. Et il choisit en l'occurrence le schème d'une des plus célèbres et des plus belles chansons de Bernard de Ventadour, le grand maître de la lyrique amoureuse de la seconde moitié du XII^e siècle, *Quan vei l'alauzeta mover...*

Même longueur des vers, mêmes rimes, même disposition des rimes dans le couplet, même longueur du couplet, et sans doute même mélodie:

a b a b c d c d
8 8 8 8 8 8 8 8

où a b c d représentent respectivement les rimes er, ai, e, on²⁵.

Alphonse X répond sur le même schème dans le couplet II. Au couplet III, Arnaud innove et se choisit d'autres rimes.

Comme la pièce de Bernard a fait l'objet de trois imitations de la part de trois troubadours du XIII^e siècle, la question se pose de savoir si Arnaldo a copié directement Bernard ou Guillaume Anelier (BdT 204, 1, Frank 407: 10), ou Jean Estève (BdT 266, 1, Frank 407: 11), ou Pierre Cardinal (BdT 335, 58, Frank 407: 12). Il me semble qu'on peut répondre à cette ques-

²⁵ L'observation est due à Frank, *Répertoire métrique*, I, 1953, n° 407:9.

tion en observant que Guillaume Anelier transforme la rime c de Bernard, en *en*, que Jean Estève ne peut entrer chronologiquement en compétition avec son *planh* de 1289, et que le sirventes de Pierre Cardinal est une satire peu susceptible, par définition, de se voir copiée dans une tenson.

Des détails de style plaident l'imitation directe. Ainsi l'enjambement du v. 1 au v. 2 (Bernard: «mover / de joi sas alas»; Arnaud: «quer[er] / huun dom»); le *que* commun en tête du v. 3; l'expression *per la doussor* de Bernard, v. 4, est comparable à l'expression d'Arnaud *a la dolçor*, v. 23; le verbe *vai* à la rime du v. 4 est en galicien *vay* au v. 10 chez Alphonse le Savant; l'interjection *Ai* de Bernard, en tête des v. 5 et 9 est aussi chez Alphonse à la rime du v. 12 «(Mais digu eu:) Ay!»; l'enjambement du v. 9 au v. 10 de Bernard «saber / d'amor» se retrouve au même endroit chez Alphonse «poder / de vant», etc.

Imitation, la tenson d'Arnaud et d'Alphonse X représente aussi une profanation: nous savons que de la part des Occitans ce n'est pas la seule, qu'on se souvienne de la parodie du premier couplet de *Quan la douss'aura venta* transformé en *Quan lo pet del cul venta*²⁶. Le nom même de Ventadour invitait au calembour, et composer un *gab* sur les vents en usant de la chanson de Bernard de Ventadour devait doublement amuser les amateurs.

Qu'Arnaldo, par sa connaissance de la langue et de la lyrique occitanes, fût lui-même un troubadour occitan, c'est ce qui me paraît assuré.

Parmi les troubadours qui répondaient au prénom d'Arnaud, il y en a trois dont la candidature a été proposée.

C. Michaëlis supposait que notre D. Arnaldo fût un «provençal» originaire de Narbonne, mais elle le rangeait aussitôt dans la liste des vingt-trois «trovadores ricos-homens que usa-

²⁶ Cette parodie est conservée par deux chansonniers (BdT 461, 202). Dans le texte de G édité par Bertoni, *Il canzoniere provenzale della Biblioteca Ambrosiana R.71 sup.*, 1912, 492, le premier vers se lit «QVand lo pel del cul uenta»; il faut corriger *pel* «poil» en *pet*, passant par-dessus l'hésitation de C. Appel dont la restauration de ces curiosités littéraires laisse beaucoup à désirer (*Poésies provençales inédites tirées des manuscrits d'Italie*, dans *Revue des langues romanes* 40, 1897, 424).

vam do titulo *Dom*, em signal do sangue azul mais puramente gotico ou franco que os distinguia do vulgo mozarabe»²⁷. *Dom* peut bien sûr avoir été employé ici en guise de moquerie, comme aussi bien en guise de respect. Sur l'origine prétendument narbonnaise de cet Arnaud, rien ne nous éclaire davantage quant à la supposition de C. Michaëlis: y aurait-il eu confusion avec Alamanhan de Narbonne, du milieu du XIII^e siècle?

M. Lapa pense à Arnaud Plaguès. «Entre les 19 ou 20 troubadours provençaux dont on croit qu'ils ont fréquenté la cour du roi Alphonse X, le Savant, il y en avait un qui s'appelait Arnaud: c'est Arnaud Plagues dont à peine une composition nous est parvenue. Serait-ce avec lui que le Roi dispute dans ce *partimen*?»²⁸.

On peut s'interroger sur la relation d'Arnaud Plaguès avec le roi Savant. Selon Jeanroy²⁹, le troubadour peut être situé «entre 1230-45» parce qu'un sirventès d'Uc de Saint-Circ³⁰ imite (cf. v. 4) la seule pièce d'Arnaud Plaguès qui nous soit parvenue³¹. L'envoi de cette dernière est: *Canso:n Castella ten via / al rei...* On n'en conclura pas que son auteur fut en rapport direct avec la cour de Castille, ni surtout que ce roi était Alphonse X. D'ailleurs, la liste des visiteurs de la cour de Castille, à laquelle se reporte M. Lapa, est certainement celle qu'a dressée C. Michaëlis³², et dont Jeanroy a déjà retransché le nom d'Arnaud Plaguès³³.

Mieux fondée est l'opinion qui voit dans notre Arnaud le troubadour Arnaud Catalan, on le constatera par le texte suivant.

²⁷ *Cancioneiro da Ajuda*, 1904, II, 614, et n. 5, et 617. Arrivée au vingt-quatrième nom, p. 618, il lui faut bien noter que «*D. Jusep* era provavelmente um financeiro Judeu».

²⁸ *O. c.*, 624; 2^e éd., 630.

²⁹ *Poésie lyrique*, 1934, I, 338.

³⁰ BdT 457, 21.

³¹ BdT 32, 1.

³² Voir le *Grundriss* de Groeber, 2^e éd., II, 2, 1897, 173, n. 3, liste approuvée en substance par H. R. Lang, *The Relations of the Earliest Portuguese Lyric School with the Troubadours and Trouvères*, dans *Modern Language Notes*, 10, 1895, col. 211.

³³ *O. c.*, 216, n. 4.

Au répertoire de ce dernier a en effet été joint un *partimen* entre un *Arnautz* et un comte (*Seigner en coms*) que les rubriques des chansonniers occitans C et D identifient avec un comte *de Provence* — un *Bérenquier* selon C — et que le chansonnier A identifie avec un comte *de Rodes* ³⁴.

La plupart des critiques admettent que le protagoniste est le comte Raymond Bérenger IV de Provence (1209-1245) ³⁵.

- I — Amichs N'Arnautz, cent dompnes de peratge
 van oultremar e son en miege via,
 e non podon complir lo lur viatge
 ne dreyt tornar per nulla re que sia
 5 si per vos no: qu'es per aytal coven
 qu'un pet fassatz, de qu'es moga tal vent
 que les dompnes vagen a salvamen.
 Fer l'etz, ho no? Qu'yeu saber o volria!
- II — Senyer En Coms, yeu ay un tal usatge
 10 qu'ades mantien depes en drudaria;
 sy tot lo pet no m'en ve d'egradatge
 eu lo faray, que, s'eu no lo fasia,
 falria trop vas dompnes malamen!
 E dich vos be que, si per autr'engen
 15 apres lo pet no son a salvamen,
 per pembre fort tot me conquageria!
- III — Amichs N'Arnautz, trop parlats malemen
 pel blasme gran quez hauretz de la gen:
 que vol pessar tan gen cors avinent,
 20 a vent de cul, en terra de Soria?
- IV — Senyer En Coms, molt es miels per un cen
 qu'yeu face'l pet, ans que tan cors plasen
 ffesson lor dan per fol ensenyamen:
 que'm pusch levar can cunquegat me sia! ³⁶.

³⁴ BdT 25, 1 et 184, 1.

³⁵ La présence d'Arnaud Catalan à la cour d'Aix serait assurée aux alentours de 1220, comme il résulte de la chanson BdT 27, 4^a, v. 49-52, que les deux mss. Eb attribuent d'ailleurs à Arnaud Plaguès. Voir M. F. Blasi, *Le poesie del trovatore Arnaut Catalan*, 1937, X et 11, à l'avis de qui souscrit M. Cluzel, *Princes et troubadours de la maison royale de Barcelone-Aragon*, dans le *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona* 27, 1957-8, 335.

³⁶ Je suis le texte de M. Cluzel, art. c., 338, qui est fondé sur le ms. catalan VeAg que M. Blasi avait négligé pour son édition, 45-7.

«Ami Arnaud, cent dames de la haute noblesse vont outremer et sont à mi-chemin, et ne peuvent absolument pas achever leur voyage ni retourner, si ce n'est grâce à vous, mais c'est à telle condition que vous fassiez un pet dont sorte tel vent que les dames voguent à bon port. Le ferez-vous, ou non? Moi, je voudrais bien le savoir.

II. Seigneur comte, moi j'ai cette habitude de traiter toujours les dames avec galanterie; bien que le pet ne me fasse pas plaisir je le ferai, car si je ne le faisais pas, je me conduirais trop vilainement envers les dames. Et je vous assure que si par un autre artifice, après le pet elles ne sont pas à bon port, que pour péter fort je me conchierais tout.

III. Ami Arnaud, vous parlez trop salement, par le grand blâme que vous aurez des gens! Qui veut faire passer tant de gracieuses et nobles personnes par un vent de cul, en la terre de Syrie?

IV. Seigneur comte, il vaut cent fois mieux que je fasse le pet plutôt que tant de plaisantes personnes souffrent à cause d'une ridicule convenance. Car je me peux laver quand je me serai conchié».

Dans cette dernière pièce, la distribution des rôles est différente, puisque c'est le Comte qui interroge Arnaud. J'ignore si on a reconstitué l'histoire et l'évolution du thème envisagé, celui de la navigation à voile et de la panne, mais je le retrouve en France au milieu du XV^e siècle dans les formes courtoises de la ballade XCVIII de Charles d'Orléans:

Mais je treuve le plus des mois
L'eaue de Fortune si quoye...

Quant il lui plaira, Dieu m'envoye
A plaisir et a gré le vent ³⁷.

Revenons au jeu-parti burlesque. Les éléments de ce *partimen* et ceux de la tenson qu'Arnaud engage avec le roi de Cas-

³⁷ Une anthologie classique française a donné à cette pièce une large audience. Elle est reproduite en effet dans les *Auteurs français. Moyen âge*, de MM. Gendrot et Eustache, 1957, 249-50.

tille sont en étroite relation. Il est question d'un côté de «cent dompnes de peratge» qui «van oultremar» (v. 1-2), et de l'autre de la dame du troubadour «por passardes [...] a ultramar» (v. 26-7), «con filias altras cent» (v. 24). La résolution d'Arnaud est dans les deux cas la même, comparez «sy tot lo pet no m'en ve d'egradatge / eu lo faray, que, s'eu no lo fasia, / falria trop vas dompnes malamen!» (v. 11-3), et «vos vul segurar / qu'an faray huun ven tan cortes / que mha dona qu'es la melhor / del mond' e la plus a[vi]nent / faray passar» (v. 19-23). Dans les deux cas, Arnaud s'attire également le reproche de son interlocuteur: «Amichs N'Arnautz, trop parlats malemen» (v. 16), «Dom Arnaldo, fostes errar» (v. 25); «que vol pessar tan gen cors avinent, / a vent de cul, en terra de Soria?» (v. 19-20), «fostes errar / por passardes com batares / vossa senhor a ultramar» (v. 25-7) et «[j]uro-vos [...] / que non é boon doneador / quen esto fezer a gyente» (v. 30-2).

À propos de ces textes, I. Frank notait que «La tenson est cependant fort curieuse, parce qu'elle contient la seule référence positive à un texte provençal déterminé», et il ajoutait que «la relation directe entre les deux pièces est hors de doute». Néanmoins, il lui semblait que «les rapports entre ces deux personnages» d'Arnaut et d'Arnaldo «sont plus que discutables». Pour quelle raison? L'argument avancé par Frank me semble pécher par ténuité: «serait-ce là, dit-il, le seul cas où un jongleur aurait tiré le sujet d'un jeu-parti de son répertoire pour l'utiliser une seconde fois?»³⁸.

Si le Comte qui engage le jeu-parti avec Arnaud est bien Raymond Bérenguer IV de Provence (1209-1245), et si la présence d'Arnaud Catalan est assurée à la cour d'Aix, comme je l'ai rappelé, vers 1220, la pièce daterait donc, toutes précautions prises envers la chronologie, d'entre 1220 et 1245. D'autre part, la présence d'Arnaud Catalan à la cour de Castille, obligatoirement postulée par la tenson avec Alphonse X, nous conduit au coeur du XIII^e siècle: Alphonse est né à Burgos le 23 novembre 1221 et est mort à Séville le 4 avril 1284, il monta

³⁸ Art. cit., 214-5.

sur le trône le 1^{er} juin 1252, âgé de trente ans ³⁹. Certes, Jeanroy place Arnaud Catalan dans le «Premier tiers du XIII^e siècle», mais dans la même notice biographique il signale de notre auteur «un partimen (perdu) avec Aimeric de Belenoi (d'après la table de B), peut-être quelques coblas de caractère jongleresque». Les dates-limites assignées à Aimeric de Belenoi par Jeanroy sont, d'autre part, «1217-42» ⁴⁰. En tout état de cause, l'activité d'Arnaud Catalan pourrait donc être prolongée bien au-delà du «premier tiers du XIII^e siècle», d'autant plus qu'on est assuré qu'Alphonse de Castille n'avait pas attendu sa trentième année et d'être roi pour assembler autour de sa personne princière une cour de doctes et de poètes ⁴¹. Ainsi que je viens de le montrer, la chronologie ne s'oppose pas en principe à l'identité d'Arnaut et d'Arnaldo. Quant au sujet du jeu-parti repris dans une tenson, il l'est dans un milieu aulique différent, éloigné, et il l'est également avec des intentions différentes, puisque cette fois l'Arnaldo de Castille mène le jeu.

Les parallèles que j'ai faits entre la tenson occitano-galicienne d'Arnaldo et d'Alphonse X d'un côté, et la chanson d'amour de Bernard de Ventadour et le partimen du Comte avec Arnaud, de l'autre, amènent obligatoirement à conclure qu'Alphonse X connaissait ces pièces étrangères, et qu'Arnaud a dû être directement responsable de cette importation lyrique à la cour de Castille.

Pour finir, notons encore que S. Pellegrini a cherché sous toutes réserves («Io non sono in grado, écrit-il, d'indicare niente di positivo»), d'indiquer tout de même à titre d'hypothèse que la tenson pourrait prendre place «tra le chiacchiere di attualità» qui commentaient la sixième croisade où Louis IX échoua en Égypte (1248-1254). Lors de cette croisade la reine accompagnait le roi de France, et on l'imagine entourée de dames de compagnie et de suivantes. Ceci, bien sûr, ne nous éclaire pas

³⁹ *Enciclopedia universal ilustrada europeo-americana* Espasa-Calpe, IV, s. v. *Alfonso X el Sabio*.

⁴⁰ *O. c.*, I, 337 et 331.

⁴¹ Dans l'hypothèse de l'arrivée d'Arnaud Catalan à la cour de l'infant, il faudrait remplacer ma traduction de *Sinner* par «Monseigneur» ou «Seigneur», au lieu de «Sire».

sur les éventuelles circonstances historiques qui auraient provoqué le partimen antérieur, et il me paraît que les suppositions de S. Pellegrini négligent de faire leur part aux traditions littéraires à proprement parler. Plus intéressante est la constatation que la flotte castillane intervient historiquement pour la première fois lors de la conquête de Séville en 1246 ⁴².

Aux remarques de S. Pellegrini, je suis en mesure d'ajouter celle-ci. Arnaldo réclame du roi (ou du prince héritier) la charge d'amiral. Or, cette charge d'«Almirante de la mar» a été créée par Ferdinand III le Saint, justement en vue d'assurer le commandement des forces maritimes pour la prise de Séville en 1246, et elle fut dévolue à un certain Ramón Bonifaz ⁴³.

Le cinquième amiral dans l'ordre de succession, sera un *trovador* originaire de Galice, D. Paay Gomez Charinho, d'août 1248 à septembre 1286, et ce futur amiral participait probablement à la conquête de Séville sur les Musulmans, «comme marin, comme noble et comme poète» ⁴⁴.

Sur la lancée du succès remporté à Séville, la flotte castillane avec Alphonse projeta même une attaque des côtes marocaines ⁴⁵.

Toutes ces informations nous renseignent sur l'occasion anecdotique de notre tenson.

⁴² Art. cit., 481, notamment d'après l'*Enciclopedia* citée.

⁴³ Voyez là-dessus les pages érudites de A. Cotarelo Valledor, *Cancionero de Payo Gómez Chariño. Almirante y Poeta*, 1934, 68-72, «El Almirantazgo en el siglo XIII».

⁴⁴ Id., 29-31, «Chariño en Sevilla».

⁴⁵ Comme le rappelait également Pellegrini, *l. c.*

CHAPITRE IV

L'EMPLOI DE L'OCCITAN DANS UNE CHANSON D'AMOUR D'AYRAS NUNES

Les couplets d'une chanson d'amour que le clerc compos-tellan Ayras Nunes adresse à sa dame sont pourvus de refrains de longueur inégale dans lesquels on peut reconnaître un occi-tan passablement altéré par les copistes des chansonniers B et V¹. La tentative de restauration reste assez aléatoire. Seul M. Tavani l'a faite. Je transcris ici les fragments en tenant compte de ses observations dont je m'éloigne quelque peu.

I Vy eu, senhor, vosso bon parecer
 por mal de min e destes olhos meus,
 e non quis poys mha ventura, nen Deus,
 nen vos, que podess' eu coita perder,

¹ V459-61 = B875-78. B185d-186a, V73b-c. J'édite le texte d'après les deux manuscrits. B se caractérise par un plus grand nombre d'abré-viations. Autres éditions, E. Monaci, *Canzoniere portoghese della Biblio-teca Vaticana*, 1875, 169-70, n^{os} 459, 460 et 461. Th. Braga, *Cancioneiro por-tuguez da Vaticana*, 1878, 87. J.-J. Nunes, *Cantigas d'amor*, 1932, 287, n^o 139 (v. 1-6), 140 (v. 19-23). M. et M^{me} Machado, *Cancioneiro da Biblio-teca Nacional*, IV, 1953, 207-9, n^{os} [816] et [817]. M. R. Fernández Pousa, *Cancionero gallego del trovador Ayras Núñez*, dans *Revista de literatura* 5, 1954, 244-5. M. G. Tavani, *I versi provenzali attributi ad Ayras Nunes*, dans *Annali. Istituto universitario orientale. Sezione romanza* 4, 1962, 197-206, spécialement pp. 198-200 et 205-6. Art. repris dans le recueil du même, *Poesia del Duecento nella Penisola iberica*, Rome, 1969, [251]-63, et précédemment intégré dans *Le Poesie di Ayras Nunez*, 1964, 89-94, n^o VI, sans différences notables.

5 e poys me vos non queredes valer,
 breu cren[h]
 que sera mha vida,
 gentil dona, poys non ven[h]
 tan vos vey d'amor covida.

II 10 Des que o vosso bon parecer vy,
 nunca pois

15 Bella dolça res,
 Deus prey que vos playa
 s'us prendás merces
 de mi que jau aya.

III Assi me ten en poder voss' amor
 20 que sempre cuid' en como poderey
 vosso ben aver *que non averey*,
 mal pecado, en quant'eu vivo for,
 mays end'ey eu conort' e sabor,
 Gentil dona, tan m'estará
 25 que a[ic] gay tan mon vezir
 quan vi gay la vostra cara.
 E d'amores tu[t] m'ampara
 lo gran sabor de servir
 que ay, se non lo m'el matará.

«J'ai vu, madame, votre belle apparence pour mon mal et pour celui de mes yeux, et mon destin n'a pas voulu dans la suite, ni Dieu, ni vous, que je puisse perdre ma peine, et puisque vous ne me voulez pas «valoir»,

je crains bientôt ce que sera ma vie, noble dame, car je ne viens pas, tant je vous vois destinée à l'amour.

II. Dès que j'ai vu votre belle apparence, jamais depuis...

Belle douce personne, je prie Dieu qu'il vous plaise si vous prenez pitié de moi, que j'aie de la «joie».

III. Votre amour me possède ainsi, que j'ai toujours pensé à la manière d'avoir votre bien que je n'aurai pas, malheureux que je suis, tant que je vivrai, mais j'en aurai goût et réconfort,

noble dame, tant il me plaira que j'aie mon visage aussi gai que votre face quand je la vis gaiment. Et d'amour me protège entièrement le grand goût de servir que j'ai, sinon il me tuera (?)».

*Observations sur les vers occitans*².

Vers 6. B offre la forme verbale *creu*, mais on lit nettement en V *cren* (Monaci lit fautivement *creu*). Bien que dans les deux mss. les v. 6-7 soient écrits sur une seule ligne, la nécessité d'assurer une rime au v. 8 qui se termine par le mot *uen*, invite à couper ainsi que je le fais. Les formes *cren* et *ven*, telles quelles, ne donnent pas de sens satisfaisant. Je note la mouillure en écrivant *cren[h]* et *ven[h]*, 1^{es} personnes de l'indicatif présent de *crenhar* «craindre», et de *venir*. Cette correction, du point de vue paléographique, paraît plus économique que celle de M. Tavani qui ramène *cren* de V à *creu* de B, et *uen* à *ueu*, pour y lire ensuite *crey* et *vey*, de *creire* «croire», et *veire* «voir». De plus, on comprend mieux que le poète dise «je crains pour ma vie».

Vers 7. Nous retrouvons l'alternance graphique galicienne-portugaise bien connue *mia/mha* qui explique que la forme occitane de l'adjectif possessif *mia* ait été transcrite *mha* par un copiste portugais. Voyez le même cas de transcription au v. 21 (*mha dona*) de la tençon entre Arnaud et Alphonse X étudiée au chapitre 3 de la Première partie.

Vers 8. L'alternance graphique *pois/poys* nous fournit la même explication qu'au v. 7 pour *mia* passant à *mha*. Pour le verbe à la rime, voir l'observation au v. 6. M. Tavani corrigeant *uen* en *vey* est amené à fondre la leçon de V «non» et celle de B

² Les variantes pour la partie galicienne-portugaise de la pièce sont les suivantes: 1 B *Senhor*. 2 B *demjn*. 3 B *uentura*. 4 V *corta*, B *perder*. 5 B *queredes*. 10-11 Uniquement en B. 19 *poder* manque en B; les deux mss. séparent *uossa mor*; en V que a été biffé à la fin de la ligne. 20 B *sempre*. 21 B *ben*. 22 B *quanteu ujno*. 23 Les deux mss. ont *entey*, *conor te*; B *Mais*.

uos suivi de «uon» «uen» puis biffé³, en une leçon hybride *no · us*.

Vers 9. Le *tan* initial pourrait également être corrigé et lu *can* «puisque», vu la fréquente confusion du *t* et du *c* dans les chansonniers galiciens-portugais. Je maintiendrai cependant la leçon des deux manuscrits. Le pronom qui suit se lit *uos* en B, *nos* en V: la confusion de *n* et de *u* (= *v*) est également des plus courantes. La leçon de B donne seule un sens qui satisfait. Le verbe est dans les deux cas *uay*. Je le corrige économiquement en *vey*, tandis que M. Tavani, après avoir hésité entre *vey* et *ay*, moins économique, choisit cette dernière forme verbale de *aver* «avoir», *vey* étant déjà mobilisé par sa reconstruction du verbe à la rime du v. 8. La leçon de B est pour suivre «*damor courda*», celle de V «*caman conida*»⁴. M. Tavani a ingénieusement retrouvé un *couida* pour *cobida*, participe passé de *cobir* «départir, accorder, destiner». Il donne pour raison du passage de *cobida* à *couida* une confusion phonétique péninsulaire. Mais celle-ci n'aurait pu, me semble-t-il, se produire pour quelqu'un dont la langue natale possède outre [b] et [ɸ] le son [v]. Je ne considérerai donc pas *cobida* comme une forme due à l'auteur. L'influence du mot *uida*, à la rime du v. 7, me paraît avoir joué son rôle, mais je retiens surtout le rapprochement avec le verbe *co(n)vidar* «inviter, convier».

Vers 15. M. Tavani met deux noms en apostrophe en ponctuant *Bella, dolça res*, alors que *bella* et *dolça* sont deux qualificatifs de *res*. Les mss. ont: B *Rens* (= *rrens*) et V *rens*; la correction va de soi. Cf. les corrections *meno* (pour *mens*) > *mes*, et *tens* > *tres*, aux v. 18 et 28 de la tenson entre Arnaud et Alphonse X.

³ «é probable, écrit p. 199, n. 1, l'éditeur italien, che sia la stessa parola *uen* ripetuta per errore e successivamente eliminata». Il est tout aussi probable que le *uos* soit une reconstruction du copiste de B habitué à la tournure galicienne-portugaise «*poys vos ven*», et qui aurait ensuite écrit «uon», puis biffé cet adverbe de négation qu'il avait au préalable mal interprété, et qui l'embarrassait après «*poys uos*».

⁴ En V, *caman* remonte évidemment à *damor*.

Vers 16. Pour le premier verbe, B a *preu*, V *reu*. Une forme *preu* à côté de *prei*, première personne de l'indicatif présent de *preiar* «prier», a-t-elle jamais existé? Dans l'incertitude, je corrige *preu* en *prey*. Le deuxième verbe est B *praya*, V «*praya*» (avec r suscrite). Au vers 5 du couplet II de Garcia Meendiz d'Eixo (chapitre 1 de la Première partie), nous avons déjà rencontré *asenbrar*, forme portugaise de l'occitan *asenblar*. *Praya* est pareillement la forme portugaise de l'occitan *playa*, de *plaire*.

Vers 17. B *Sos*, V *sos*. J'adopte la correction de M. Tavani, *sus* pour *s · us*. Les deux mss. ont *prendas*, qui équivaut à l'occitan *prendatz*, *prendaz*, forme verbale oxytone, 5^e personne du subjonctif présent de *prendre*. Les deux mss. ont *merces* (qui autorise la correction de *rens* forme lusitanisée de *res* à la rime du v. 15); on attendrait *merce*, mais si on note qu'à côté de la locution occitane voisine «rendre merce» les lexicographes enregistrent «rendre merces», notre «prendre merces» double sans doute «prendre merce».

Vers 18. B *demj queo uaya*. V *demi que Jouaya*⁵. La leçon de V se révèle plus proche de la correction. Au lieu d'amender *jou* en *joy* comme fait M. Tavani, je corrige en *jau*, forme qui traduit évidemment le même concept (cf. la confusion *amor/amar* au v. 9).

Vers 24. Les mss. ont *mestara*, décomposable en *m'estará*, 3^e personne du futur simple de *estar*, et non forme de conditionnel hispanique comme l'a cru M. Tavani⁶.

Vers 25. Les mss. ont: B *agay*, V *a gay* (peut-être *agay*, le cas est mal tranchable). Je reconstruis *a[ic] gay*, première personne du parfait de l'indicatif de *aver*, de préférence à

⁵ Non «demique», comme imprime M. Tavani, p. 199.

⁶ P. 205. L'éditeur a cru que *estara* et *matara* étaient des paroxytons rimant avec *cara* et *ampara*, de sorte qu'il imagine des «forme linguistique di impronta ispanica». Cf. *Le Poesie di Ayra Nunez*, 1964, 93-4.

a[c], comme fait M. Tavani (3^e personne du même temps). Les mss. ont *mun*, corrigible en *mon* (cf. au v. 17 *sos* = *sus*). Les mss. ont *vegir*. M. Tavani lit *ve(g)ir*, je corrige en *vezir*.

Vers 26. B *quam*.

Vers 27. Les v. 27 à 29 ne sont transmis que par B. Le *tu m̃a para* du ms. est tenu pour un impératif par M. Tavani. Je corrige *tu* en *tu[t]* et crois le verbe *m'ampara* conjugué à la 3^e personne de l'indicatif présent de *amparar*.

Vers 28. Ms. *Serquir*. La correction en *servir* appartient à M. Tavani.

Vers 29. Cf. la note 6 relative à la forme verbale.



À chaque couplet de la chanson d'amour correspond en guise de refrain (mais de refrain irrégulier par la mesure et la nature de ses éléments), une série de vers en occitan. Les couplets galiciens-portugais se déroulent selon un rythme et une ligne de pensée toute classique. Bien que nous n'ayons du second couplet qu'un peu plus d'un vers, nous pouvons être certains que la pièce entière se range parmi les chansons où les troubadours expriment leur douleur d'avoir été séduits par la vue de celle qu'ils appellent leur *senhor*, celle-là qui reste insensible à la *coita* qui dès cet instant assaille le poète.

Cependant, le premier et le troisième couplets (en l'absence du deuxième qui est perdu...), font pour ainsi dire corps avec leur refrain qui en prolonge le discours. De la part d'Ayras Nunez, il y a donc une recherche pour enchaîner les propos tenus en occitan avec ceux qu'il adresse en galicien-portugais à sa dame selon la convention de mise dans la *cantiga d'amor*. Aussi, à l'apostrophe portugaise de *senhor* (v. 1), répondent en occitan les «vocatifs» *gentil dona* (v. 8 et 24), et *bella dolça res* (v. 15).

La première insertion occitane met en évidence les craintes que pour sa vie éprouve Ayras Nunez. La seconde soulève l'espoir d'une intercession divine afin d'obtenir la pitié et la *jau* : il faut souligner ici combien ce mot et ce concept-clé de la lyrique occitane a reçu peu d'écho dans la lyrique galicienne-portugaise où domine le concept opposé, celui de la *coita*.

Quant à la troisième insertion occitane, elle ramène le thème partagé de la vue de la dame qui procure la joie et celui de l'amour qui tue.

Les insertions allophones employées en guise de refrain auraient-elles été écrites en occitan par Ayras Nunez lui-même, ou bien se serait-il approprié des fragments occitans en guise de citations ?

La seconde supposition paraît la bonne quand on considère une autre pièce de notre auteur, la pastourelle *Oy og'eu hũa pastor cantar*⁷. Ayras raconte qu'il s'est caché pour écouter une bergère solitaire en train de chanter. Chacun des quatre couplets de la pièce comporte un refrain, ou pour mieux dire, un élément qui revient après le cinquième vers introductif. De ce vers, la formulation, visiblement inspirée des nuances propres aux chansons parallélistiques, est successivement

- 5 e dizia muy bem este cantar
- 13 e dizia este cantar muy bem
- 21 e dizia este cantar enton
- 29 e dizia este cantar ben a pastor.

Les éléments repris alors en guise de refrain ont chacun trois vers d'un mètre varié et inconstant. On dirait l'anthologie, le répertoire de la bergère.

- α So lo rramo verde frolido,
Vodas fazen a meu amigo:
Choran olhos d'amor.

Le fragment α provient donc d'une chanson de femme, nommément d'une chanson d'ami. Dans le déroulement de la pastourelle, l'insertion est heureuse, elle vient expliquer la soli-

⁷ V454 = B868 à 870.

tude de la bergère. En dehors de ce contexte, on voit en lui un chant inspiré par le dépit d'avoir été trompée par le galant dont on célèbre les noces en plein air.

β Ay! estorninho do avelanedo,
Cantades vos, e moyr' eu, e pen[o],
E d'amores ey mal.

Le fragment β provient aussi d'une chanson d'ami. L'amie qui souffre reproche à l'oiseau disgracieux qu'est l'étourneau de chanter: qui connaît le chant de l'étourneau sait combien il évoque tout autre chose que l'harmonie, c'est comme un cri éraillé et, ici, railleur.

γ Que coyta ey tan grande de sofrer,
amar amigu e non ousar veer:
E pousarey so lo avelanal.

La lamentation du fragment γ est également celle d'une chanson d'ami. L'absence de l'ami et l'interdiction de le voir désolent l'amie. Le refrain fait part de la décision de la jeune femme de reposer sous la «coudraie». On ne peut que rapporter ce collectif au «coudrier» du fragment précédent, ainsi qu'au «rameau vert fleuri» du premier fragment. Ce sera cet élément végétal, que nous allons trouver aussi dans le dernier fragment, qui tressera les fragments l'un à l'autre à la manière dont la pastoure qui chante tresse sa propre guirlande de fleurs.

δ Pela ribeyra do rryo,
cantando ya la virgo
d'amor:
Quem amores a,
como dormira?
Ay! bela frol.

Si on observe l'insertion du fragment dans l'ensemble de la pastourelle, on voit qu'elle est habilement ménagée, puisqu' aussi bien la *ribeyra do rio* de la chanson que chante la bergère ramène à la *ribeyra* où le clerc met pied à terre pour se cacher et écouter la bergère, et que la «vierge» qui s'en allait dans la

chanson s'en allait aussi dans la réalité, et que soucieuse elle entonnait une chanson triste: l'effet artistique est acquis.

Je ne crois pas que nous ayons conservé la pièce d'où sort le fragment α , et ne connais pas d'autre pièce où il soit dit qu'on célèbre les noces de l'ami. Le rapprochement établi par M. Pierre Le Gentil⁸ avec un fragment d'une pastourelle française publiée par Bartsch

Je vois as noces mon ami,
plus dolente que moi n'i va!

ne convainc pas d'une influence directe. C'est plutôt dans le répertoire galicien-portugais qu'il faut chercher, parce que le mètre du fragment (8' 8' 6), l'assonance (-ido/-igo), la mise en scène enfin, rappellent trop les chansons d'ami parallélistiques pour leur être étrangères.

Et en effet, le fragment γ inséré dans la pastourelle d'Ayras représente presque textuellement une citation de João Zorro. Une pièce de ce poète⁹ commence par les vers que voici:

Pela ribeyra do rrio
cantando ya la dona virgo
d'amor.

Le même João Zorro commence une autre pièce¹⁰ parallélistique par *Per ribeyra do rrio*, et une autre chanson d'ami¹¹

⁸ *La poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du moyen âge*, I, 1949, 538. La pièce anonyme est dans K. Bartsch, *Romanzen und Pastourellen*, 1870, 214, sous le n° 100 de la Partie II (regroupée avec une autre pièce différente par la mesure de certains vers):

«A la vile une vieille a qui prent mari,
cui amie as noces va grant route od li.
oiant toz ceus qui sunt la
commença a haut cri
'je vois as noces mon ami;
plus dolente de moi n'i va.' *Manete*.

⁹ V757 = B1155.

¹⁰ V753 = B1150 [*bis*].

¹¹ V760 = B1158.

parallélistique indique que l'atmosphère créée par ces mots le séduisait, puisque le vers d'intonation en est *Pela ribeira do rio salido*.

Il ne serait donc pas surprenant qu'une pièce aujourd'hui perdue de João Zorro commençât exactement comme le fragment δ . À moins qu'une autre hypothèse ne nous fasse voir dans le clerc Ayras Nunez quelqu'un qui s'est amusé à pasticher dans le fragment δ les goûts de son confrère en l'art de trouver. Je n'ai pu identifier la provenance du fragment β , mais celle du fragment γ est par contre très claire. Il vient d'une chanson d'ami ¹² parallélistique de Nuno Fernandez Torneol:

Que coyta tamanha ey a sofrer
por amar amigu e non o veer,
e pousarey so lo avelanal.

Les légères variations que l'on trouve d'un texte à l'autre s'expliquent facilement si on veut tenir compte de la tradition orale fondée sur le souvenir, la mémoire, à moins qu'on ne les croie volontaires.

Ainsi, puisque la pastourelle d'Ayras Nunez est une chanson à citations, il est probable que la chanson d'amour *Vy eu, senhor, vosso bon parecer* en soit une également ¹³, et qu'Ayras ne soit pas l'auteur, mais simplement l'habile utilisateur des fragments étrangers.

Pas plus que mes prédécesseurs, je n'ai pu identifier les pièces occitanes d'où ces fragments auraient été extraits. Au fait, s'agit-il de plusieurs pièces ou d'une seule? Ici encore, nous en sommes réduits à l'ignorance. I. Frank pensait que ces fragments pouvaient provenir d'un descort occitan perdu ¹⁴. Notre reconstruction invite à accueillir l'hypothèse avec faveur,

¹² V245 = B644.

¹³ Peu nous importe, en l'espèce, la chronologie de ces deux pièces l'une par rapport à l'autre.

¹⁴ *Mélanges G. Le Gentil*, 1949, 225.

vu l'unité du discours, et la diversité de la forme que les tableaux suivants représentent:

v. 6-9 a b a b
 2 5' 7 7'

v. 15-18 a b a b
 5 5' 5 5'

v. 24-29 a b c c b a
 8 7 7' 7' 7 8

Demandons-nous pour finir quel pouvait être le public d'Ayras Nunez. Car son intention de lettré n'a de raison d'être qu'au regard d'un public capable d'apprécier l'initiative, de la juger en connaisseur, étant entendu que le «public» d'une chanson d'amour médiévale s'étend au-delà de la destinataire immédiate de la pièce, la dame réelle ou fictive qu'il faut flatter et dont il faut tenter d'abaisser les rigueurs.

Une forte probabilité existe, que le public d'Ayras ait été celui de la cour de Castille sous le règne d'Alphonse X. On rencontre en effet en marge d'une des pièces conservées dans le codex des *Chansons de sainte Marie* de la Bibliothèque de l'Escorial, le nom d'un *Ayras Nunes oriundo de Santiago*¹⁵. Or, dans les chansonniers profanes, notre auteur est appelé *Ayras Nunes clerigo*¹⁶. Le rapprochement des noms et de

¹⁵ L'attention a été attirée là-dessus par C. Michaëlis, *Cancioneiro da Ajuda*, 1904, II, 67 (où elle mentionne la pièce 235 du chansonnier marial), et 581 («o nome d'este que se acha inscripto no *Cod. Escor.* j-b 2, ao lado da cantiga *CM 223* de Alfonso X»). La pièce 223 fait partie de celles qui louent les miracles attribués à la Vierge de Terena (cf. couplet II, v. 2-3), dans le concelho de l'Alandroal dans l'Alemtejo. Sur l'histoire du sanctuaire, voir J. Leite de Vasconcellos, *Santa Maria de Terena nas «Cantigas» de Affonso o Sabio no seculo XIII*, dans *O Archeologo Português* 10, 1905, 340-3. Le tirage à part est illustré de photographies (B. N. de Lisbonne, Res. 1638¹² V).

¹⁶ L'identification est chaque fois de la main de l'humaniste Ange Colocci, ainsi en V72c «*Ayras Nunes ctigo*», en V73b «*Ayras Nunes ctigo*», en B184d «*Ayras munez ctigo*».

l'état-civil des personnages fait penser à leur identité plus qu'à une pure homonymie. Dans ces conditions, Ayras Nunez aurait été un des copistes, sinon un des auteurs, qui ont prêté la main au chansonnier alphonsin, et ce serait dans l'entourage immédiat du roi qu'Ayras aurait connu le troubadour ou le jongleur occitan qui lui aurait transmis la matière des citations de sa chanson d'amour¹⁷.

¹⁷ À ce titre, quelques rapprochements conceptuels s'imposent avec le sirventès-chanson *Quant hom es en autrui poder* de Pierre Vidal (BdT 364, 39; cf. 74, 9), jadis adressé entre autres à Alphonse (VIII) de Castille (v. 59).

DEUXIÈME PARTIE

**L'UTILISATION DU GALICIEN-PORTUGAIS
DANS LES COMPOSITIONS DES TROUBADOURS
OCCITANS**

CHAPITRE I

LE DESCORT PLURILINGUE DE RAIMBAUD DE VAQUEIRAS

Le premier des troubadours occitans qui, dans l'état de notre documentation, ait utilisé la langue galicienne-portugaise, est Raimbaud de Vaqueiras. Ce poète provençal des environs d'Orange a en effet composé, à la fin du XII^e siècle, une chanson d'amour écrite en plusieurs langues (BdT 392, 4). Voici le premier couplet de cette pièce, d'après l'édition critique qu'en a publié Crescini en 1923:

Eras quan vey verdeyar
pratz e vergiers e boscatges,
vuelh un descort comensar
d'amor, per qu'ieu vauc aratges;
5 qu'una domna'm sol amar,
mas camjatz l'es sos coratges,
per qu'ieu fauc dezacordar
los motz e'ls sos e'ls languatges.

Après avoir consacré deux vers au début printanier qui est de convention dans les pièces d'inspiration amoureuse, le troubadour annonce son intention d'entreprendre «un descort... d'amour», *per qu'ieu* (dit-il v. 4) *vauc aratges*, expression qu'on peut rendre ainsi en français: «parce que j'ai du vague à l'âme»¹. Les quatre derniers vers du premier couplet, écrit dans

¹ Au sens propre, «j'erre, je vais à l'aventure». Il ne faut pas rattacher le mot à la famille de *rabies* comme le faisait Raynouard, LR, V, 28, 2,

la langue maternelle de l'auteur, en occitan, éclairent le projet : «car une dame m'aime d'habitude, mais changé est son coeur (*coratges*), c'est pourquoi je fais désaccorder les mots et la musique et les langues», — *per qu'ieu fauc dezacordar / los motz e'ls sos e'ls lenguatges* (v. 7-8). Ainsi, Raimbaud cherche, par l'entremise de la forme, à faire éprouver le désarroi sentimental dans lequel il est plongé. Dans son premier couplet, il exprime d'abord l'effet et la cause, *vuelh un descort comensar / d'amor, per qu'ieu vau aratges*, puis une nouvelle fois plus clairement, la cause et l'effet de ce désarroi, *mas camjatz l'es sos coratges, / per qu'ieu fauc dezacordar*... On observera la recherche d'un certain parallélisme d'expression, *per qu'ieu vau* est suivi à deux vers de *per qu'ieu fauc*², et *descort* est rappelé par *dezacordar*. Les troubadours sentaient la valeur «contrariante» du préfixe de ce dernier verbe, dont le radical leur rappelait le nom *cor*, «coeur»³. Serait-il osé, dans ce cas, de penser découvrir entre la proposition *camjatz l'es sos coratges* et *dezacordar* la relation intime qui conduise à la genèse poétique de la pièce?

- II Io son quel que ben non aio,
 10 ni jamai non l'averò,
 ni per april ni per maio,
 si per madona non l'ò;
 certo que en so lengaio
 sa gran beutà dir non so,
 15 çhu fresca qe flor de glaio;
 per qe no me'n partirò.

mais plutôt au latin *erraticum* comme l'ont bien vu Galvani, *Osservazioni*, 1829, 110, n. 2 et plus tard Chabaneau, *Revue des Langues romanes* 31, 1887, 608; cf. Levy, SW, s. v. *aratge*. Pour l'étymologie et l'extension possible du mot occitan à l'ancien toscan et à l'aragonais, voir Wartburg, FEW, III, 241 a, s. v. *erraticus*.

² A noter que les mss. M et R évitent le parallèle en écrivant *uue(i)lh* en place de *fauç*, tandis que les mss. a¹ et Sg ont les formes *fes*, *fas*, et pour le v. 4, *qim ten* et *uay*.

³ L'ouvrage de M. E. L. Llorens, *La negación en español antiguo con referencias a otros idiomas*, 1929, insiste justement sur l'étude de la «négation morphologique» à l'aide du préfixe *de(s)*, cf. pp. 7-8, 45-6. Pour les verbes négatifs occitans, se reporter aux dictionnaires usuels de Raynouard et de Levy (s. v. *Dez*-).

- III Belle douce dame chiere,
a vos mi doin e m'otroi;
je n'avrai mes joi' entiere
20 si je n'ai vos e vos moi;
mot estes male guerriere
si je muer par bone foi;
mes ja par nulle maniere
no'm partrai de vostre loi.
- IV 25 Dauna, io mi rent a bos,
coar sotz la mes bon' e bera
q'anc hos, e gaillard' e pros,
ab que no'm hossetz tan hera;
mout abetz beras haissos
30 e color hresqu' e noera;
boste son, e si'bs agos
no'm destrengora hiera.

Les deuxième (v. 9-16), troisième (v. 17-24) et quatrième (v. 25-32) couplets, écrits respectivement en lombard (ou, si on préfère, en italien), en langue d'oïl (ou en français), et en gascon, ont ceci en commun qu'ils expriment tous une déclaration d'amour et de fidélité à la dame (*dona* v. 12; *dame*, v. 17; *dauna* v. 25), déclaration mêlée de compliments (*sa gran beutà dir non so*, / *ghu fresca qe flor de glaio* v. 14-5; *belle douce dame chiere* v. 17; ... *sotz la mes bon' e bera* / *q'anc hos, e gaillard' e pros* v. 26-7; *mout abetz beras haissos* / *e color hresqu' e noera* v. 29-30). On peut vérifier ici aussi un parallélisme d'expression entre les couplets deux à quatre, une volonté de l'auteur de se répéter de l'un à l'autre. Les citations qui précèdent le montrent pour l'idée de beauté et de fraîcheur. Il en va de même pour l'idée que la dame prodigue le bonheur; comparez *Io son quel que ben non aio* / *ni jamai non l'averò* / [...] *si per ma dona non l'ó* v. 9-10 & 12, avec *je n'avrai mes joi' entiere* / *si je n'ai vos e vos moi*. Le poète doit à la dame allégeance et fidélité (comparez *per qe no m'en partirò* v. 16, avec *no'm partrai de vostre loi* v. 24, et en plus *a vos mi doin e m'otroi* v. 18, avec *io mi rent a bos* v. 25 et *boste son* v. 31), même si la dame se montre insensible (comparez *mot estes male guerriere* v. 21, avec *ab que no'm hossetz tan hera* v. 28).

Le cinquième couplet (v. 33-40) est en galicien-portugais selon la plupart des auteurs, en espagnol ou en aragonais selon quelques-uns. Dans les pages qui viennent, j'aurai l'occasion de montrer que l'opinion du plus grand nombre paraît la bonne.

Des sept manuscrits occitans qui contiennent ce couplet, six sont des copies du XIV^e siècle (CEMRSgf), le septième une copie, de 1589 a¹. Il y a donc, entre la date de rédaction du texte, qui n'est pas fixée avec précision, mais dont nous verrons qu'on peut la situer dans les années 1197-1201, et la date des copies, un écart d'au moins un siècle. La provenance géographique variée des copies constitue un autre facteur d'altération⁴. On conçoit que les langues représentées dans ce des-cort aient subi un assaut répété de la part des différents copistes. Selon leur degré d'audace ou de timidité, les éditeurs modernes ont obtenu des résultats assez satisfaisants dans le « dérochage » des couplets deux à quatre, et des résultats plus décevants dans la restauration du cinquième couplet. Comment expliquer cela, sinon par le fait qu'ils ont présumé chez Raimbaud de Vaqueiras une connaissance médiocre et approximative du galicien-portugais, alors qu'ils concédaient pourtant au même auteur une bonne connaissance de l'italien, du français et du gascon. Pour ma part, je suis persuadé qu'on doit admettre jusqu'à preuve du contraire que Raimbaud a voulu insérer dans sa pièce plurilingue un couplet rédigé dans une langue franche et sûre, et non dans un quelconque charabia. Ce principe me guidera pour la reconstitution du couplet qu'il faut examiner vers par vers⁵ et souvent mot à mot, en conservant présente à l'esprit cette phrase que Crescini écrivait dès 1923: «Non mancano documenti portoghesi sincroni al nostro trovatore, con

⁴ C a été écrit «vers Narbonne» (C. Brunel, *Bibliographie des manuscrits littéraires en ancien provençal*, 1935, n° 143), E et R «en Languedoc» (156 et 194), M «en Italie» (180), Sg en «pays catalan» (36), f «en Provence» (178), a¹ est une partie de la copie exécutée par Jacques Teissier de Tarascon sur le chansonnier de Bernard Amors qui vivait à Saint-Flour au XIII^e siècle (315).

⁵ Nous avons affaire à des heptasyllabes au nombre de huit par couplet.

elementi opportuni all' analisi e alla ricostruzione della quinta cobbola del discordo plurilingue di Rambaldo»⁶.



Les éditeurs dont les noms suivent⁷ lisent de la sorte le v. 33:

Raynouard	(1817)	Mas tan temo vostro pleito,
Roche gude	(1819)	Mas tan temo vostro pleito

⁶ *Nuovi Studi Medievali* I, 1923, 102.

⁷ Raynouard, *Choix*, II, 226. Roche gude, *Parnasse occitanien*, 79. Galvani, *Osservazioni*, 111-2 («come si trova edito dal dottissimo Raynouard», 109). Mahn, *Werke* I, 371-2 (cite Raynouard et Roche gude). Milá y Fontanals, *De los trovadores en España*, 132, n. 11 («vostre» du texte est rectifié en «vostro» par l'erratum de la p. [529], cf. p. 513, n. 8). P. Meyer, *Recueil d'anciens textes bas-latins, provençaux et français*, 90-1; Meyer assure avoir utilisé cinq mss, qui sont dans la classification généralement adoptée aujourd'hui CEFMR, plus le ms. des *Lois d'amour* de la rédaction en 5 livres. V. Balaguer, *Historia política y literaria de los trovadores*, I, 194; le v. 33 où Balaguer écrit *vostre* prouve qu'il a copié Milá y Fontanals. Monaci, *Testi antichi provenzali*, 63 (suit Meyer). Appel, *Provenzalische Chrestomathie* (je n'ai pas vu les trois premières éditions), 4^e (1912) et 5^e (1920), 78. Crescini, *Manualetto*, 278, et *Nuovi Studi Medievali* I, 1923, 78 (réimprimé dans *Manuale*, 3^e éd., 1926, 239-40 et *Románica Fragmenta*, 1932, 511). Michaëlis de Vasconcellos, 2^e éd. du *Grundriss* de Gröber II 2, 1897, 173, n. 1, et *Cancioneiro da Ajuda*, 1904, II, 735, n. 4. Dans une sorte d'apparat critique à sa reconstitution du texte, C. Michaëlis reprend «les variantes des six manuscrits utilisés par P. Meyer», sans signaler, d'ailleurs, à quels mss. ces variantes appartiennent, et en commettant six erreurs de transcription de ces variantes, y compris la création d'une forme *moitas* qui n'existe nulle part. La «leçon» de C. Michaëlis est retranscrite par M. A. J. da Costa Pimpão, *Idade Média*, 2^e éd. 1959, 73 (ajouter une virgule après le *vos* du v. 7). Lommatzsch, *Provenzalisches Liederbuch*, 1917, 171 et *Leben und Lieder*, 1957, I, 49. Bertoni, *Antiche poesie provenzali*, 49. Brittain, *Medieval Latin and Romance Lyric*, 153 (d'après Crescini, 1926; la rééd. de 1951 est *ne varietur*). MM. Hill & Bergin, *Anthology of the Provençal Troubadours*, 129. A. Monteverdi, *Antiquitates romanicae*, 1942, 38 et *Manuale di avviamento agli studi romanzi* 1952, 173-4 (d'après Crescini 1923 reproduit en 1932). A. Viscardi, *Florilegio trobadorico*, 81 (d'après Crescini); dans l'«edizione rinnovata da Carla Cremonesi», Milan, 1965, 160-1, cf. les

Galvani	(1829)	Mas tan temo vostro pleito
Mahn	(1846)	Mas tan temo vostro pleito,
Milá	(1861)	Mas tan temo vostro pleito
Meyer	(1877)	Mas tan temo vostro pleito
Balaguer	(1878)	Mas tan temo vostre pleito,
Monaci	(1889)	Mas tan temo vostro pleito
Michaëlis	(1897)	Mas tam temo vostro pleito;
Michaëlis	(1904)	Mas tan temo vostro pleito.
Crescini	(1905)	Mas tan temo vostro pleito
Appel	(1912)	Mas tan temo vostro preito,
Lommatzsch	(1917)	Mas tan temo vostro preito,
Crescini	(1923)	Mas tan temo vostro preito
Bertoni	(1937)	Mas tan temo vostro pleito
Brittain	(1937)	Mas tan temo vostro preito
Hill & Bergin	(1941)	Mas tan temo vostro preito,
Monteverdi	(1942)	Mas tan temo vostro preito
Viscardi	(1945)	Mas tan temo vostro preito
Monteverdi	(1952)	Mas tan temo vostro preito
Cusimano	(1955)	Mas tan temo vostro preito,
Bergin	(1956)	Mas tan temo vostro preito,
Lommatzsch	(1957)	Mas tan temo vostro preito,
Menéndez Pidal	(1957)	Mas tan temo vostro pleyto
Linskill	(1964)	Mas tan temo vostro preito,

notes, 236-7. MM. Dionisotti & Grayson, *Early Italian Texts*, 174 (le couplet II et la tornade seulement, d'après Crescini 1926). Cusimano, *Poesie di Rambaldo di Vaqueiras*, 26. M. Bergin, *Rambaldo di Vaqueiras. Liriche*, 52. R. Menéndez Pidal, *Poesía juglaresca*, 6^e éd., 137 (le couplet V). Le descort est repris dans la *Crestomatía del español medieval* de R. Menéndez Pidal, 1965, I, 79. M. Linskill, *The Poems of the Troubadour Raimbaut de Vaqueiras*, 193 (d'après Crescini, avec quelques retouches). L'édition de M. Linskill, pp. 192-3, présente quelques petites divergences par rapport à celle de Crescini, dont j'ai, d'autre part, légèrement modifié la ponctuation dans le but de la régulariser. Au v. 5, *dona* au lieu de *domna* chez Crescini; au v. 12 *ma donna* au lieu de *madona*; au v. 14, *sò* pour *so*; v. 16, *m'en* au lieu de *me'n*; v. 27, *fos* que M. Linskill juge un provençalisme pour *hos*, mais qu'il ne corrige pas (cf. o. c., 197, n. au v. 27) sur le modèle de *hossetz* et de *hera*, attestés au v. 28; v. 29, *haisos* au lieu de *haissos*; v. 30 *hresc'* au lieu de *hresqu'*.

Les leçons des divers manuscrits⁸ peuvent être groupées ainsi :

Mas OEM + f (Mais) // Qe a¹; Car R; Tanto Sg
 tan EMa¹ + C (tant) + f (tant) + Sg (Tanto)
 temo CMRSgf + E (tème) + a¹ (ten el)
 uostro CM + ERSga¹ f(uostre)
 preito Sg + Eaⁿ (pleito) + M(pletto) + f(pleto) + C(plaito)
 + R(pleydo).

Dans tous les manuscrits sauf un, le vers commence par une conjonction qui a une valeur tantôt adversative (*mas*), tantôt explicative (*qe*, *car*). Cette dernière postulerait en galicien-portugais la forme *ca*, d'un usage très fréquent, et qu'un copiste occitan serait amené à adapter en occitan par *qe* ou *car*. Tous les éditeurs du texte ont choisi la conjonction adversative *mas* qui a pour elle deux avantages, celui d'être ambivalente, d'être à la fois galicienne et occitane (il en va de même pour la forme *mais* de f, voyez le v. 6), et celui de la force du nombre. Ce dernier avantage est moins réel qu'apparent si on admet que les leçons de a¹ et de R se laissent ramener à une forme originelle commune qui pouvait être aussi en toute hypothèse dans un des ancêtres de Sg, puisque Sg renonce à la conjonction initiale au profit d'une solution particulière qui consiste à utiliser la forme dissyllabique de l'adverbe *tanto* au lieu de la forme monosyllabique apocopée *tan*: une telle transformation suppose un *ca* initial qu'il fallait adapter en occitan, non un *mas* aussitôt compréhensible. Ainsi, au lieu de tabler sur le front commun de quatre manuscrits contre trois manuscrits aux leçons variables, nous ne trouvons plus en présence que quatre manuscrits

⁸ J'ai mis à profit pour les tableaux les appareils critiques d'Appel, Crescini (1923) et M. Linskill. Pour le ms. a¹, j'ai utilisé également l'éd. de la pièce par Bertoni, *Studj romanzi* 2, 1904, 75, et pour le ms. Sg, l'éd. de Massó y Torrents, *Anuari de l'Institut d'estudis catalans* 1907, 443. Cependant, bien m'a pris de vérifier la leçon même des mss., ce que j'ai fait directement pour ceux de Paris. Pour ceux de Modène et de Barcelone, j'ai recouru aux photographies de l'Institut de Recherche et d'Histoire des Textes. J'en profite pour remercier ici M^{me} Bouly de Lesdain, ainsi que M^{me} Brunel, attachées à l'Institut, pour leur aimable serviabilité.

contre trois manuscrits unis, et il découle de cette situation que le choix ne peut plus être arithmétique. Pour ancienne et vénérable que soit la leçon *mas* offerte par CEM + f, on ne peut la retenir pour originelle et on doit plutôt penser qu'elle-même remplace la forme *ca*, comme le font, à des titres divers et à des échelons divers de la tradition, les manuscrits a¹ SgR. À ce raisonnement, il serait possible d'objecter une justification de *mas* par le contexte. «Je suis vôtre, disent en substance les deux derniers vers du couplet en gascon, et si je vous avais, il ne me manquerait rien». La reprise, «Mais tant je crains votre compagnie...» opposerait donc l'attitude du troubadour à ses désirs, et nous apprendrait implicitement la raison du dédain dont il est l'objet. Cependant, puisque la proposition du v. 33 prend son appui sur celle du v. 34, *mas* ne se justifie que par l'existence au v. 34 de l'adverbe *en* en position enclitique. Or, cette enclise est dans le cas présent (*todo·n*) impensable dans un texte galicien. Je montrerai, lors de l'examen du vers suivant, pourquoi il faut lire *tod'eu*. Ainsi, pour une raison supplémentaire, la forme *ca* pourra être résolument adoptée.

Le verbe est certainement à la première personne de l'indicatif présent du galicien *temer*. Deux manuscrits ont remplacé la forme *temo*. E lui substitue *teme*, traduction exacte rapportée à l'infinitif occitan *temir*, doublet de *temer*. Le manuscrit a¹ porte *ten el*, qui permet de supposer une forme primitive *tem'o*, le verbe galicien élidé étant pris par le copiste pour l'équivalent de la troisième personne de l'indicatif présent de *tener*⁹, et l'article défini *o* étant, soit adapté en une forme plus largement hispanique de l'article, soit remplacé plus vraisemblablement par la forme accentuée du pronom masculin de la troisième personne au cas sujet.

L'adjectif possessif masculin singulier de la cinquième personne est en galicien *vosso*. Cinq manuscrits ont traduit en

⁹ Grâce, soit dit en passant, à l'existence de la locution *tener plach* qui ne paraît cependant relevée par les lexicographes que dans le *Débat du corps et de l'âme*: «E per vos autres es tot fach / Lo mal de que me tenes plach» (éd. de Kastner, *Revue des Langues Romanes* 48, 1905, 47, v. 510). Cf. Levy, SW, s. v. *plag* § 25. Le ms., B. N. f. fr. 14973, 11v, offre *stot*, *mall*, *mi*.

occitan *vostre*. Deux manuscrits attestent le passage par une forme hybride *vostro* que tous les éditeurs, ou peu s'en faut ¹⁰, adoptent, toujours sous le prétexte implicite que Raimbaud connaissait mal la langue étrangère dans laquelle il offrait un couplet. Quant au *vestro* que présente l'incipit du couplet, tel que le rapporte Jean de Notredame, il est une hypercorrection due à l'auteur des *Vies des plus celebres et anciens poetes provençaux*. Notredame se servait du manuscrit f ¹¹ où une note marginale identifie la langue de chacun des couplets, le cinquième étant en espagnol, et il n'a pas hésité à castillaniser le *uostre* de son manuscrit.

Le nom complément d'objet direct varie d'un manuscrit à l'autre, mais sa situation à la rime l'a partiellement protégé. Le manuscrit catalan Sg conserve, abrégée, la forme *preito* qui est la forme galicienne-portugaise véritable puisqu'on sait que le groupe consonantique *pl* du latin, quand il se trouve à l'initiale de mots savants tardivement introduits, y passe au groupe *pr*. Par contre, en occitan le groupe latin se maintient. *Preito* a donc été concurrencé par l'occitan *plait* issu lui aussi de *placitum* (REW 6561). La trace de cette concurrence apparaît très nette dans l'hybride *plaito* du manuscrit C, insolite pour la rime; moins nettement dans les manuscrits Ea¹ et dans R qui sonorise la dentale intervocalique ¹². Faut-il voir dans la graphie *pletto* de M une mauvaise lecture, i étant pris pour t? On attendrait dans ce manuscrit à la rime du v. 37, la forme *letto*, on a *leito*, mais la rime du v. 39 y est, accidentée, *porfeto*. Mauvaise lecture ou tentative d'arranger la rime, *pletto* comme *pleto* de f nous reconduit à un *pleito*.

Le v. 33 tel qu'il est transmis à travers les sept manuscrits conservés me paraît postuler un original

* *Ca tan tem' o vosso preito.*

¹⁰ L'exception de Balaguer indique qu'il a copié Milá (cf. ci-dessus la n. 7).

¹¹ Voir ci-dessous, n. 70. Cf. l'éd. de Chabaneau-Anglade, *Jehan de Nostredame. Les vies des plus célèbres et anciens poètes provençaux*, 1913, 9.

¹² Qu'on songe aux mots occitans *plaidar*, *plaidaria*, *plaidai*, de la famille de *plait*, et à *plaidejar* à côté de *plaitejar*.

Pour le v. 34, les éditeurs proposent:

Raynouard		Todo 'n soy escarmentado;
Rochegude		Todo 'n son escarmentado
Galvani		Tod 'n sui 'escarmentado;
Mahn		Todo 'n soy escarmentado;
Milá		Todo 'n soi escarmentado;
Meyer		Todo 'n soi escarmentado.
Balaguer		todo 'n soi escarmentado;
Monaci		Todo 'n soi escarmentado.
Michaëlis	(1897)	Todo 'n soi escarmentado;
Michaëlis	(1904)	todo 'n soy escarmentado.
Crescini	(1905)	Todo 'n soi escarmentado
Appel	(1912)	Todo 'n soi escarmentado
Lommatzsch	(1917)	Todo · n son escarmentado.
Crescini	(1923)	todo · n son escarmentado.
Bertoni		Todo soi escarmentado.
Brittain		Todo · n son escarmentado.
Hill & Bergin		todo · n son escarmentado.
Monteverdi	(1942)	todo · n son escarmentado.
Viscardi		Todo · n son escarmentado.
Monteverdi	(1952)	todo · n son escarmentado.
Cusimano		todo · n son escarmentado.
Bergin		todo · n son escarmentado.
Lommatzsch	(1957)	Todo · n son escarmentado.
Menéndez Pidal		todo · n son escarmentado.
Linskill		todo · n son escarmentado.

Les leçons manuscrites se regroupent ainsi:

todon CER + Sg(todo) + M(tadem) + a¹ (don tot) + f(don)

son MSga¹ + CR (soy) + Ef (soi)

escarmentado CERSga¹+M(estarmentado)+f(escarmentado).

La leçon *todon* que les éditeurs modernes adoptent tous, a paru suspecte à certains copistes anciens. CER la soutiennent, mais Sg la refuse, a¹ la décompose et la reconstruit à l'occitane, f la mutile par aphérèse, ce qui entraîne à allonger d'une syllabe le participe passé suivant pour maintenir l'équilibre métrique du vers. L'enclise de *en* sur *todo* a donc été manifestement ini-

maginable pour la plupart des copistes, y compris pour celui de M, ce qui explique une forme graphique dénuée de sens dans sa copie. Cependant toutes les leçons nous font remonter à un *todon* qui dut exister par conséquent dès l'archétype. Cette forme ne trouve son explication raisonnable que dans la confusion graphique de *todeu* (= tod'eu). Qu'une telle confusion se soit produite, la forme *tadem* de M me paraît, à rebours, en attester la vraisemblance et la possibilité ¹³.

L'auxiliaire galicien *son* n'a tenu que dans les manuscrits MSga¹, grâce à l'existence d'une forme occitane homographe, à laquelle pourtant les autres copistes ont préféré la forme occitane plus fréquente *soy*, *soi*.

La rime a sauvé le participe passé dans son allure galicienne, et ceci dans la plupart des manuscrits. M cependant note *estarmementado*, où on peut reconnaître une confusion graphique entre les lettres c et t, lapsus peut-être sous l'effet du verbe occitan *tormentar*. Avec le manuscrit f, on assiste à la formation d'un assez joli hybride *escaramentado*, sous l'influence du verbe occitan *escarar* qui signifie «tourmenter, macérer», à moins qu'il ne faille lire dans le ms. *estaramentado*. Dans E, les lettres finales sont écrites sur deux lettres grattées (d'abord * *escarmentatz?*).

Reconstruit, le v. 34 se lit :

* *tod'eu son escarmentado*.

Du v. 35, la leçon des éditeurs est :

Raynouard	Por vos ai pena e maltreyto
Rochegude	Por vos ai pen' e maltreito
Galvani	Por vos ai pena e maltreyto,
Mahn	Por vos ai pena e maltreyto
Milá	Per vos ai pena e maltreito
Meyer	Por vos ai pen' e maltreito
Balaguer	per vos ai pena e maltreito
Monaci	por vos ai pen' e maltreito

¹³ La vue de *tan temo* du vers précédent n'a-t-elle pas influencé le copiste ?

Michaëlis	(1897)	Per vos hei pena, e maltreito
Michaëlis	(1904)	Por vos ei pen' e maltreito
Crescini	(1905)	Por vos ai pen' e maltreito
Appel	(1912)	por vos ei pen' e maltreito
Lommatzsch	(1917)	Por vos ei pen' e maltreito
Crescini	(1923)	por vos ei pen' e maltreito
Bertoni		Por vos ei pen' e maltreito
Brittain		Por vos ei pen' e maltreito
Hill & Bergin		por vos ei pen' e maltreito
Monteverdi	(1942)	Por vos ei pen' e maltreito
Viscardi		Por vos ei pen' e maltreito
Monteverdi	(1952)	Por vos ei pen' e maltreito
Cusimano		Por vos ei pen' e maltreito
Bergin		Por vos ei pen' e maltreito
Lommatzsch	(1957)	Por vos ei pen' e maltreito
Menéndez Pidal		Por vos ai pen' e maltreito
Linskill		Por vos ei pen' e maltreito .

Le tableau des manuscrits s'établit comme suit:

per CMRa¹f + ESg (por)

uos CEMRSga¹f

ei M + a (el) + CEf (ai) + R(ay) + Sg (he)

pen CERSg¹f + a¹ (ben) + M(pana)

e CEMRSg¹f + a¹(el)

maltreyto CSg + Ef (maltreito) + R (maltrato) + a¹ (mal
trato, *d'abord* traio, *o biffé*) + M (mal trato).

En galicien, la préposition *por* avec le sens du français «par» est plus fréquemment employée que *per*. On rencontre néanmoins de rares emplois de cette dernière. *Per*, à cause de sa présence en a¹ aussi bien qu'en CMRf semble pouvoir être désigné comme forme de l'archétype, *por* représentant une hispanisation consécutive due aux copistes de E et de Sg. Mais on peut prétendre avec autant de vraisemblance que ESg sont ici plus conservateurs, et que la forme *per* représente à son tour une occitanisation de l'archétype. Dans le doute, je me résous à retenir *por* en vertu de sa haute fréquence par rapport à *per* dans les textes galiciens.

Le pronom *vos*, de la deuxième personne à la forme polie, est acquis par l'unanimité des manuscrits: son ambivalence linguistique l'a sauvé.

La première personne de l'indicatif présent du verbe avoir est conservée sous sa forme galicienne par le seul manuscrit M; toutefois, la réfection *el* de *a*¹ nous assure de la base *ei*, que les manuscrits CEF + R occitanisent et que Sg catalanise.

Le nom complément d'objet direct se présente sous la forme élidée en CERSgf (*pen*). M rétablit la désinence, mais commet une méprise graphique dans le corps du mot (*pana*).

La copule *e* est représentée par tous les manuscrits sauf *a*¹ qui porte *el* (voir ci-dessous).

Le mot à la rime est le participe passé du verbe *maltrager*; il est bien conservé par CERSgf; on perçoit l'influence du verbe occitan *maltraire* dans R et *a*¹, l'influence italienne du verbe *maltrattare* dans M.

Pour ce vers, le manuscrit *a*¹ contient une leçon particulière; *pen e mal* a dû heurter le copiste qui a préféré installer le couple antonymique du bien et du mal. Ainsi détourné de son sens premier, le vers *per vos el ben el mal traito* se comprend «par vous dans le bien, dans le mal tiré»...

Les modernes qui se sont risqués à traduire la pièce ont généralement mal compris le v. 35 et son rapport avec le v. 36. Ainsi, Raynouard ¹⁴, «Par vous j'ai peine et tourment / Et mon corps lacéré». Ainsi Galvani ¹⁵ qui «translittère» — on ne peut mieux dire, «Per voi ho pena e maltratto, / E mio corpo lacerato». Ainsi Crescini ¹⁶, «Ho per voi pena e doglia e mia persona travagliata». Ainsi Linskill ¹⁷, «For your sake I endure pain and torture, and my body is racked». En fait, les traducteurs semblent considérer que le mot *maltreito* pouvait être un nom, complément de *ei* au même titre que *pen(a)*, et coïncidant avec le nom occitan *maltrach* ¹⁸. Je ne nie pas que cette façon de com-

¹⁴ O. c., 227.

¹⁵ O. c., 113.

¹⁶ Art. c., 1923, 106.

¹⁷ O. c., 194.

¹⁸ De même Appel, o. c., 5^e éd., 327, traduisant par «Unbill», et Lommatzsch, 1917, 171, n. 41, par «Unbill, Leid».

prendre ait existé dans l'esprit de certains copistes, à l'exception évidente de celui de a¹, puisque *corpo* du v. 36 a été tenu pour un cas oblique, et partiellement aussi son adjectif possessif. Mais il reste qu'en galicien je ne vois pas que *maltreito* ait jamais été employé substantivement avec le sens de «mauvais traitement», alors qu'il est attesté comme participe passé avec notamment l'auxiliaire être. La seule compréhension possible du v. 35 revient à considérer le *e* qui ouvre le vers suivant non comme une conjonction, mais comme la troisième personne de l'auxiliaire être à l'indicatif présent.

La restitution du v. 35 donne:

* *por vos ei pen' e maltreito.*

Les éditeurs ont ensuite pour le v. 36:

Raynouard		E mei corpo lazerado;
Rochebude		E mei corpo lazerado.
Galvani		E mei corpo lazerado;
Mahn		E mei corpo lazerado;
Milá		E mei corpo lazerado;
Meyer		E mio corpo lazerado.
Balaguer		e mei corpo lazerado;
Monaci		E mio corpo lazerado.
Michaëlis	(1897)	Ê meu corpo lazerado;
Michaëlis	(1904)	é meu corpo lazerado.
Crescini	(1905)	E mio corpo lazerado:
Appel	(1912)	e meo corpo lazerado.
Lommatzsch	(1917)	E meo corpo lazerado.
Crescini	(1923)	e meo corpo lazerado: (<i>Manuale</i>
Bertoni		E mio corpo lazerado: 1926, un;)
Brittain		E meo corpo lazerado;
Hill & Bergin		e meo corpo lazerado.
Monteverdi	(1942)	e meo corpo lazerado:
Viscardi		E meo corpo lazerado:
Monteverdi	(1952)	e meo corpo lazerado:
Cusimano		e meo corpo lazerado:
Bergin		e meo corpo lazerado.

Lommatzsch	(1957)	E meo corpo lazerado.
Menéndez Pidal		e meo corpo lazerado;
Linskill		e meo corpo lazerado:

Les manuscrits offrent:

e CERSga¹ f + M¹(el)

meo M + CE(meí) + f(mie) + Sg(mj) + R(mõ) + a¹ (mon)
corpo CEMRSga¹f

lazerado CMf + R(latzerado) + Sg(lasserado) + E(leizerado)
+ a¹ (lei serrado).

Le premier mot ne fait pas de doute, il s'agit de *e*, conservé par les copistes comme conjonction, mais dont la nature verbale est établie par la nature du mot *maltreito*, comme je viens de l'indiquer. Le manuscrit M transforme le sens du vers en créant la leçon *el*, contraction de *en* et *lo*, qui lui permet de justifier le cas oblique de *corpo*.

L'adjectif possessif offre une assez belle variété de formes. Le manuscrit M conserve la forme portugaise avec la graphie *meo* qu'on rencontre exceptionnellement dans les chansonniers portugais qui appartinrent à Ange Colocci¹⁹. Seuls a¹ (*mon*) et R (*mõ*) ont occitanisé correctement, en choisissant la forme atone du masculin singulier au cas oblique. Ce serait une erreur de séparer le mot de ses autres emplois dans le couplet. Au v. 37, E conserve parfaitement la forme galicienne *meu*; à cet endroit, a¹ présente *men*²⁰, à mi-chemin entre *meu* et *mon* (cf. v. 36), tandis que MR ont *mo* (cf. v. 36 de R). On constate en outre au v. 40 la traduction en *mon* de MRa¹f et une modification du texte par Sg (*al*). Dans le cas du v. 36, la forme offerte est *mei* en CE, *mie* en f, *mj* en Sg; au v. 37, avec assez de constance se retrouvent *mey* en C, *mie* en f, *mj* en Sg; enfin, au v. 40, C a encore *mey* et E, *mei*. Il s'agit, dans ces derniers exemples, de formes du pronom de la première personne — et non

¹⁹ Ces cas sont cependant d'une authenticité douteuse, et paraissent dus aux copistes italiens. Ainsi, dans la pièce *Vejeu, mha filha, quant'é meu cuydar* de Juyão Bolseyro (V755 = B1169), v. 6, le ms. B a *meo* contre *meu* en V.

²⁰ Le manuscrit présente bien cette forme, que donnent Crescini et M. Linskill, mais Bertoni, l. c., lit *mon*.

plus de l'adjectif possessif — au cas oblique du masculin singulier ²¹. Généralement, la restauration de *meu* s'impose.

Autour du mot *corpo*, les manuscrits se rassemblent; ils se séparent sur la graphie du participe passé employé adjectivement. On conservera la forme offerte par CMf et appuyée par R, Sg, et E. La variante de a' ne me paraît pas donner un sens bien établi, sauf à y voir une forme hybride engendrée à partir du verbe italien *serrare*.

L'ensemble du vers donne:

* *é meu corpo lazerado*.

Passons au v. 37 qui est, chez les différents éditeurs:

Raynouard		La nueyt, quan soy en mey leito,
Rochegude		La nueit quan jatz en mei leito
Galvani		La nueyt, quan soy en m ey leito
Mahn		La nueyt, quan soy en mey leito,
Milá		La nueit quan soi en mei leito
Meyer		La not cant jatz en mio leito
Balaguer		la nueit cuan soi en mei leito
Monaci		La not cant jatz en mio leito
Michaëlis	(1897)	La nueit quan soi (<i>oder jac'</i>) en meu leito
Michaëlis	(1904)	A noite quando jazc' en meu leito
Crescini	(1905)	La not cant jatz en mio leito
Appel	(1912)	La noit quant jaz' en mo leito,
Lommatzsch	(1917)	La noit quant jaz' en mo leito
Crescini	(1923)	la noit, can jac' en meu leito, (<i>Manuale</i> 1926, jac')
Bertoni		La noit, cant jatz en mio leito,
Brittain		La noit, can jac' en meu leito,
Hill & Bergin		La noit quant iaz' en mo leito,
Monteverdi	(1942)	la noit, can jac' en meu leito,
Viscardi		La noit, can jac'en mon leito,
Menéndez Pidal		la nueit can soy en meu leito

²¹ La précedence de *e(n)*, préposition réelle ou imaginée, a conduit à cette diversion. Pour *mei*, poitevinisme à l'origine, voir O. Schultz-Gora, *Provenzalisches Elementarbuch*, 5^e éd. 1936, 21.

Monteverdi	(1952)	la noit, can jaç'en meu leito,
Cusimano		la noit, can jaç'en meu leito
Bergin		La noit, can jac' en meu leito,
Lommatzsch	(1957)	La noit quant jaz' en mo leito,
Linskill		la noit, can jatz en meu leito,

Les manuscrits contiennent:

la CEMRSga¹f

noit a¹ + f(neit) + M(not) + Sg(nuyt) + C(nueyt) + E(nueit)
+ R(nueg)

can Ra¹ + CE (quan) + M(qa) + f(cant) + Sg (con)

iatz Ra¹ + M(ias) + Sg(iac) // soy C + Ef (soi)

en CEMSgf + Ra¹(e)

meu E + a¹(men) + C(mey) + f(mie) + Sg(mj) + MR(mo)

leito CEMRa¹f + Sg (leyto)

Les deux premiers mots du vers forment un complément circonstanciel de temps qui exprime la répétition. La construction avec l'article défini, possible en occitan comme en français («la nuit», avec le sens de «chaque nuit») ne l'est pas en galicien. Comme tous les manuscrits présentent *la*, on en conclura que la substitution de l'article à une hypothétique forme originelle *de* remonte à l'archétype ²².

Le nom est attesté par tous les manuscrits, quoique dans de nombreuses variantes graphiques qui laissent par moments percer l'origine du copiste (ainsi, M, manuscrit italien, offre-t-il la forme *not*). La variante qui se rapproche le plus du galicien

²² Pour l'emploi de cette locution, on pourra entre autres se reporter aux pièces d'Estevam da Guarda *En tal perfia qual eu nunca vy* (V925 = B1320), v. 23; João Fernandez d'Ardeleyro *O que seja no pavyo* (V933 = B1327), v. 5; Roy Paez de Ribela *A donzela de Biscaya* (V1045 = B1435), v. 3, 6, 9; João Garcia de Guilhade *Elvyra Lopez, que mal vos sabedes* (V1099 = B1488), v. 13; Pero Garcia d'Anbroa *Mayor Garcia est omiziada* (B1578), v. 3; Pero da Ponte *Eu digo mal com' ome fodimalho* (V1160 = B1626), v. 10; et *Don Tisso Perez, queria og'eu* (V1191 = B1657), v. 9. La pièce d'Alphonse X *Non me posso pagar tanto* (V63 = B480), v. 31, offre la forme *de noute*, qui répond sans doute à une prononciation plus moderne.

noite est celle de a' *noit*. Un fait d'importance pour la reconstruction du vers tient dans l'absence de la voyelle finale qui manquait donc dès l'archétype. Dès l'archétype aussi, on peut observer la présence de la conjonction occitane *can* (Sg *con* n'en constitue qu'une variante). Le portugais *quando* romprait la mesure du vers, il faut par conséquent supposer ici un monosyllabe commençant par une voyelle, qui permette et justifie à la fois l'élision du mot *noite*. Je propose en l'occurrence le pronom de la première personne *eu*. La disparition de ce pronom a entraîné une confusion de la personne du verbe. Il s'agit à l'origine de la première personne de l'indicatif présent de *jazer*, «gésir, être couché», qui en galicien est *jaço* (variante ultérieure *jazco*) et *jaç'* (variante *jaz'*) sous la forme élidée encore représentée par le manuscrit Sg *iac*²³. La défection d'un pronom personnel d'appui rendit cette forme équivoque en occitan où on pouvait entendre la troisième personne de l'indicatif présent (cf. *iatz* de Ra¹), «la nuit quand elle est couchée dans mon lit», voire la troisième personne du parfait (cf. *iac* de Sg). Cette ambiguïté seule permet d'expliquer que les trois manuscrits Cef aient la forme occitane *soy*, «je suis», qui précisément bannit toute équivoque.

Le dernier hémistichie ne pose aucun problème de restitution²⁴, de sorte que le v. 37 se représente ainsi:

* *de noit' eu jaç' en meu leito*.

²³ A côté de ses emplois au sens propre, le verbe *jazer* a pris en ancien portugais une fonction de semi-auxiliaire. Voir, par exemple, les pièces d'Osoyr'Anes *E por que me desamades* (B40), v. 32; Martin Soares *Nostro Sennor, como jaço coitado* (A43 = B155), v. 1 (A *iaço*, B *iazco*) et 18; Pero Garcia Burgalês *Cuidava m'eu que amigos avia* (A84 = B188 [bis]), v. 4 (A *iaço*, B *iasco*); Fernan Gonçalves de Seabrea *Gran coita soffr' e vo[u] a negando* (A210), v. 6; Pedr'Amigo de Séville *Meus amigos, tan desaventurado* (V1127 = B1595), v. 13.

²⁴ Pour *leito*, se reporter notamment aux pièces de João Soares Coelho Johan *Fernandiz, mentr' eu vosc' ouver* (V1012), v. 16; João Garcia de Guilhade *Nunca [a]tan gram torto vi* (V1108 = B1498), v. 18; Pero da Ponte *Eu en Toledo senpr' ouço dizer* (V1187 = B1653), v. 7, 13.

Les éditeurs ont, pour le vers 38:

Raynouard		Soi mochas ves resperado
Rochegude		Soi mochas vetz resperado
Galvani		Soi mochas ves resperado
Mahn		Soi mochas ves resperado
Milá		Soi mochas ves resperado
Meyer		So mochas vetz resperado;
Balaguer		soi mochas ves resperado
Monaci		So mochas vetz resperado;
Michaëlis	(1897)	Sou mucha vez despertado;
Michaëlis	(1904)	sou muita vez despertado;
Crescini	(1905)	So mochas vetz resperado;
Appel	(1912)	So moitas vezes penado;
Lommatzsch	(1917)	So moitas vezes penado;
Crescini	(1923)	so mochas vetz resperado;
Bertoni		Soi moitas vezes penado;
Brittain		So mochas vetz resperado;
Hill & Bergin		so moitas vezes penado;
Monteverdi	(1942)	so mochas vetz resperado;
Viscardi		So mochas vetz resperado;
Monteverdi	(1952)	so mochas vetz resperado;
Cusimano		so mochas vetz resperado;
Bergin		so moitas vezes penado;
Lommatzsch	(1957)	So moitas vezes penado;
Menéndez Pidal		soy mochas vezes penado.
Linskill		so mochas vetz resperado;

Les manuscrits ont:

so M + C (soy) + Ef (soi) + R(sos) // ei a¹ + en ay Sg
 motas M + CERf(mochas) + Sg(mantes) + a¹(mainta)
 vezes a¹ + M (ues es) + R (fes e) + ESg (uetz) + Cf (ues)
 penado Sg + M(p.nado) + a¹ (pensado) + R(pessado) + Cf
 (resperado) + E(reparado).

Le tableau précédent montre que les manuscrits se divisent en deux groupes, le premier ayant le verbe «être», le second

le verbe «avoir». Le même balancement se retrouve au v. 40. Dans les deux cas l'alternative tient à un original et à son archétype qui pouvait être interprété par les copistes: selon le participe passé un auxiliaire s'imposait de préférence.

Les différentes formes de l'adjectif permettent de postuler un *muitas* initial, se rapportant au nom *vezes*²⁵ bien conservé par a¹, et clairement indiqué par M et par R. L'occitan ayant le correspondant indéclinable *vetz*, il fallait que la désinence résiduelle trouvât à s'intégrer: c'est ainsi qu'on constate la formation en Cf d'un *resperado* que certains éditeurs adoptent, bien qu'il s'agisse d'un monstre inspiré par le verbe occitan *resperir* «réveiller»; de même E porte *reparado*, transformation de *resperado*, mais non par pur lapsus — quoi qu'en dise Crescini —, sur la base du verbe occitan *reparar* (cf. l'expression «réparer ses forces»). Piège à copistes cette leçon est *facilior* et se fait piège à éditeurs. Les manuscrits restants, de familles diverses, invitent à retenir *penado* comme *lectio difficilior*, qui figure en Sg et en M, amputé en ce dernier endroit de sa syllabe initiale par un grattage du manuscrit. De *penado*, le passage psychologique à *pessado* (R) et *pensado* (a¹) s'explique commodément.

Le choix critique qu'il faut faire du verbe auxiliaire conduit à une forme *son* reconstituée principalement à partir de M et CEfR (dans R, *sos* est sans doute un adjectif possessif accidentel, dont la dernière s longue proviendrait d'une mauvaise lecture de la voyelle i) :

* *Son muitas vezes penado.*

Pour le v. 39, les éditeurs proposent:

Raynouard	Por vos, cre, e non profeito;
Rochegude	Por vos ero non porfeito,
Galvani	Por vos, cre, e non profeito;

²⁵ L'expression *muitas vezes* se retrouve par exemple dans les pièces de João Ayra *Dom Pero Nunes era entorvado* (V1078 = B1468), v. 4 (V *uezes*, B *vezes*); Alphonse Lopez de Bayam *Oj d'Alvelo que era casado* (V1079 = B1469), v. 5; Denis de Portugal *Disse m' oj un cavaleyro* (B1540), v. 7 et 13.

Mahn		Por vos, cre, e non proveito;
Milá		Per vos, cre, e non proveito;
Meyer		Por vos era non porfeito;
Balaguer		per vos, cre, e non proveito:
Monaci		Por vos era non porfeito;
Michaëlis	(1897)	Per vos, crede-o sou tolheito (?);
Michaëlis	(1904)	por vos, creio, non por feito
Crescini	(1905)	Por vos era non porfeito;
Appel	(1912)	e car nonca m'a proveito,
Lommatzsch	(1917)	E car nonca m'a proveito,
Crescini	(1923)	e car nonca m'aprofeito
Bertoni		E car nonca m'a proveito
Brittain		E car nonca m'aprofeito
Hill & Bergin		e car nonca m'a proveito,
Monteverdi	(1942)	e car nonca m'aprofeito
Viscardi		E car nonca m'aprofeito
Monteverdi	(1952)	e car nonca m'aprofeito
Cusimano		e car nonca m'aprofeito
Bergin		e car nonca m'a proveito,
Lommatzsch	(1957)	E car nonca m'a proveito,
Menéndez Pidal		e car nonca m'a proveito
Linskill		e car nonca m'aprofeito

Pour la clarté, je reproduis *in extenso* chacun des vers:

E por uos ero non perferto	M e qar noca ma porfeto
C pro uos cre e non proferto	R e car non clamey proveito
f pro uos era non pro feito	a ¹ e car re nomi proveito
	Sg e can noy trob nuy ^l profeyto

Pour important que soit le divorce des manuscrits sur le v. 39, il n'en crée pas pour autant une situation inextricable. Le groupe CEf, qui s'est déjà écarté au vers précédent de la leçon originale, creuse encore son écart. Il est vrai que le vers tel que je le suppose après restitution:

* e ca nunca mi-a proveito,

offre un sens quelque peu difficile pour les copistes, surtout à cause de la tournure impersonnelle²⁶. M conserve la leçon la plus homogène, bien qu'il occitanise le texte (*qar, noca*; quant à *porfeto*, sa première syllabe trahit le mauvais développement d'une abréviation, comme dans *perferto* de E, et sa désinence une adaptation à la rime *pletto* du v. 33). Ra¹Sg, chacun de son côté, trouvent des accommodations particulières et qui donnent un sens viable au vers. Leurs leçons dénotent une forte occitanisation, moins sensible dans *profeito* (voisin de l'occitan *profech*), forme archétypale, que dans *non clamey* ou *re* ou *noy trob nuyt*.

Il est difficile de reconstituer la leçon occitane commune à Cef. Sans doute était-ce * *per vos er e non profeito*, dont le sens approximatif serait «par vous il ne sera pas de profit»? Les deux premiers mots, qui renouvellent une prise à partie directe de la dame du poète, sont là par suite de l'influence du v. 35. Cependant, les modifications introduites par les copistes montrent que leur manuscrit de base n'était pas d'une lecture aisée: les variations sur la préposition et sur le verbe sont à cet égard significatives.

Le v. 40 se présente ainsi, selon les éditeurs:

Raynouard	Falhit soy en mey cuidado,
Rochegude	Faillit soi en mei cuidado.
Galvani	Falhit soy en mey cuidado
Mahn	Falhit soy en mey cuidado
Milá	Falhit soi en mei cuydado

²⁶ Exemples portugais dans les pièces d'Ayras Carpancho *Poys que sse nom sente a mha senhor* (B175), v. 9; Estevam da Guarda *D'ũa gran vinha que tem en Valada* (V905 = B1300 bis), v. 14; Pero Gomes Barroso *Pero Lourenço, conprastes* (V1051 = B1441), v. 15-16. Pour *proveito*, du latin *projectu*, participe passé de *proficio*, voir encore d'un anonyme *Donna e senhora de grande vallia* (V668), v. 15; João Soares Coelho *Joham García tal se foy loar* (V1024), v. 18. Certains éditeurs impriment *m'aprofeito*; or, le verbe *aproveitar* me paraît une formation du XIII^e siècle; on le trouve avec le sens de «mettre à profit» dans la 94^e des chansons de sainte Marie d'Alphonse le Savant, à la rime du v. 24 (cf. éd. de M. Mettmann, *Cantigas de santa Maria*, I, 1959, 268). Pour les emplois de *proveito* chez Alphonse X, voyez le Glossaire de la même éd., IV, 1972, 249 b.

Meyer		Faillit soi en mon cuidado,
Balaguer		fallit soi en mei cuidado
Monaci		Faillit soi en mon cuidado,
Michaëlis	(1897)	Falhit soi en mei cuydado
Michaëlis	(1904)	falir ei en meu cuidado.
Crescini	(1905)	Faillit soi en mon cuidado,
Appel	(1912)	falid' ei en mo cuidado,
Lommatzsch	(1917)	Falid'ei en mo cuidado
Crescini	(1923)	falid' ei en meu cuidado.
Bertoni		Faillit ei en mon cuidado,
Brittain		Falid' ei en meu cuidado.
Hill & Bergin		falid'ei en mo cuidado,
Monteverdi	(1942)	falid' ei en meu cuidado.
Viscardi		Falid'ei en meu cuidado.
Monteverdi	(1952)	falid' ei en meu cuidado
Cusimano		falid' ei en meu cuidado.
Bergin		falid' ei en mo cuidado,
Lommatzsch	(1957)	Falid'ei en mo cuidado
Menéndez Pidal		falhit soy en mon cuidado.
Linskill		falid' ei en mon cuidado.

Les manuscrits présentent les formes suivantes:

falit M + CR(falhit) + f(failhit) + Ea¹ (faillitz) + Sg (suy falido)

ei M + R(ay) // son a¹ + C(soy) + f (soi) + E(sui) + Sg(suy falido)

en Cf + EMRa¹(e) + Sg(al)

mon MRa¹f + C(mey) + E(meï)

cuidado CEMa¹f + Sg (cuydado) + R(caidado)

L'ordre syntaxique original dont Sg seul s'écarte, était celui du participe passé suivi de l'auxiliaire. La forme occitane *falit* ou *falhit* fait postuler un participe passé galicien *falid*, élidé, nécessairement devant une voyelle. Les manuscrits ne laissent pas de doute sur la personne du verbe, qui est toujours la première. Pourtant, la relation avec le vers précédent suggère une troisième personne: le poète ne déclare pas «j'ai» ou «je suis failli», mais plutôt «elle est faillie», *falid'é*. L'absence nor-

male de désinence féminine a fait croire dès l'archétype qu'il s'agissait d'un participe passé masculin²⁷. De là, les transformations du vers en deux sens fort compréhensibles qui ont aussi partiellement modifié la structure du complément de lieu *en meu cuidado*²⁸ devenu complément d'objet indirect en Sg.

Le vers reconstruit se lit :

* *falid'é en meu cuidado*.

Le couplet se poursuit par un vers 40 *bis* que certains éditeurs ont admis :

Raynouard		Mais que falhir non cuydeyo.
Galvani		Mais que falhir non cuydeyo.
Mahn		Mais que falhir non cuydeyo.
Milá		Mas que falhir non cuydeyo...
Meyer		Mais que faillir non cuide io.
Balaguer		mas que fallir non cuydeio ...
Monaci		Mais que faillir non cuide io.
Appel	(1912)	mais que faillir non cuidé io.
Lommatzsch	(1917)	Mais que faillir non cuidé io.
Bertoni		Mais qe faillir non cuide io.
Hill & Bergin		mais qe faillir non cuidé io.
Bergin		mais qe faillir non cuidé io.
Lommatzsch	(1957) ¹	Mais qe faillir non cuidé io.

Dans les manuscrits, ce vers est :

C mais que falhir non cuydeyo
 E mais que faillir no cuideio
 M mais qe failhir non cuideio
 f mes *que* failhir non cudeio
 Sg pus que faliz no cuydey
 a¹ *per* qieu nomen partirei

²⁷ Pour *falido*, se reporter aux pièces de D. Denis *Non chegou, madr' o meu amigo* (V169 = B566), v. 14; Ayras *Engeytado A rem que mh'a mi mays valer* (V559 = B972), v. 23.

²⁸ Cf. les pièces de Nun' Eanes Cerzeo *Agora me quer'eu ja espedir* (B135), v. 15, et de João Soares Coelho *Com' og' eu vivo no mundo coitado* (A170 = B321), v. 8.

Il est certain que, malgré l'omission de R qu'on peut tenir pour une rectification *a posteriori*, le vers existe dès l'archétype²⁹. Il est non moins certain qu'il n'existait pas dans l'original, parce que son caractère de glose, et de glose occitane, est évident. On a tenté d'expliciter la manière dont le poète pouvait être considéré comme «failli», et on pouvait se le permettre puisque le genre du descort autorise en principe de telles irrégularités, comme un vers surnuméraire ou qui ne rime pas dans le couplet. On a même voulu donner (CEMf), pour plus de vérité, un aspect étranger à la rime en ajoutant une désinence *o* à la première personne du parfait *cuidei* (ou *cuydey*) : *cuideio* (*cuydeyo*), ce qui rapprochait le mot de la rime en *eito* du couplet. L'artifice de la fausse rime est particulier à une branche de la tradition, puisque Sga¹ ne le connaissent pas. Le manuscrit a jugé et condamne le caractère glossateur du vers qui ne fait que reprendre au vers précédent le concept de faillite et de pensées; il lui substitue une redite du v. 16, modifié à la finale.

Au terme de cette analyse, le couplet restauré se lit:

Ca tan tem' o vosso preito,
 tod'eu son escarmentado:
 35 por vos ei pen', e maltreito
 é meu corpo lazerado.
 De noit'eu jaç'en meu leito,
 son muitas vezes penado,
 e ca nunca mi-a proveito
 40 falid'é en meu cuidado.

Une tornade termine la pièce, et l'envoie à la dame pour qui elle est écrite: on la reconnaît sous le pseudonyme, le «senhal» de *Belhs Cavaliers*, «Beau Chevalier». On sait ainsi que la pièce, attribuée dans la totalité des manuscrits, appartient bien à Raimbaud de Vaqueiras, ce que confirme aussi

²⁹ Pour Milá, o. c., 133, n., il manque ensuite un vers, «falta la term. en eito». Pour C. Michaëlis, o. c., II, 736, n. «de facto sobeja, visto como as quatro estrophes antecedentes constam apenas de oito (*abababab*)».

l'attribution faite dans le manuscrit M³⁰ par une «main moderne»³¹, l'attribution de Jean de Notre-Dame, et celle à un Raimbaud, qui est dans les *Lois d'amour*. Manquante dans les manuscrits EMa¹, la tornade est en effet reprise dans ce grand traité de poétique comme exemple de *cobla partida* ou «couplet partagé», c'est-à-dire qui «compte deux ou plusieurs langues différentes»³².

Les différentes langues utilisées par Raimbaud se répartissent par distiques selon l'ordre de leur emploi dans le corps de la pièce; les rimes sont chaque fois celles des deux derniers vers des couplets respectifs. Au galicien-portugais revient donc la dernière place. Les éditeurs ont ainsi:

Raynouard	Mon corasso m'avetz trayto E mout gen faulan furtado.
Rochegude	Mon corasso m'avetz traito E mout gen faulan furtado.
Galvani	Mon corasso m'avetz trayto E mout gen faulan furtado.
Mahn	Mon corasso m'avetz trayto, E mout gen faulan furtado.
Milá	Mon corassó m'avetz trayto (treito) E mout gen faulan furtado.
Meyer	Mon corasso m'avetz traito E mot gen favlan furtado.

³⁰ La pièce y figure parmi les chansons, f. 108b, mais son premier couplet est repris dans la section des descorts, f. 251a.

³¹ Ainsi s'exprime M. Linskill, o. c., 191 («in a modern hand»), qui reprend Pillet, BdT 392, 4 («darüber von moderner Hand»).

³² La version en 5 livres éditée par Gatién-Arnoult, *Monumens de la littérature romane*, I, 1841, 334, ajoute «segon quom pot vezer en esta cobla que fe en Riambaut», tandis que la version en 3 livres éditée par Anglade, *Las Leys d'amors*, 1919, II, 172 (f. 118v), s'arrête à *cobbla*. Un commentateur du XVII^e y a cependant ajouté «que fe en Riambaut (à l'autre vol.)», cf. ib., n. 4.

Balaguer		Mon corassó m'avetz treito e mout gen faulan furtado.
Monaci		Mon corasso m'avetz traito E mot gen favlan furtado.
Michaëlis	(1897)	Mon corassó m'avetz [<i>pour m'avetz</i>] treito E, mout gen faulan, furtado.
Michaëlis	(1904)	meu coraçon m'avedes treito, mui docemente furtado.
Crescini	(1905)	Mon corasso m'avetz traito E mot gen favlan furtado.
Appel	(1912)	mon corasso m'avetz treito e mot gen favlan furtado.
Lommatzsch	(1917)	Mon corasso m'avetz treito E mot gen favlan furtado.
Crescini	(1923)	mon corassô m'avetz treito (<i>Manuale</i> 1926, corosso) e, mot gen favlan, furtado.
Bertoni		Mon corasso m'avetz treito E mot gen favlan furtado
Brittain		Mon corasso m'avetz treito E, mot gen favlan, furtado.
Hill & Bergin		mon corasso m'avetz treito e mot gen favlan furtado.
Monteverdi	(1942)	mon corassô m'avetz treito e, mot gen favlan, furtado.

Viscardi		Mon corassò m'avetz treito E, mot gen favlan, furtado.
Dionisotti & Grayson		mon corasso m'avetz treito e, mot gen favlan, furtado.
Monteverdi	(1952)	mon corassô m'avetz treito e, mot gen favlan, furtado.
Cusimano		mo corasso m'avetz treito e, mot gen favlan, furtado.
Bergin		mon corasso m'avetz treito e mot gen favlan furtado.
Lommatzsch	(1957)	Mon corasso m'avetz treito E mot gen favlan furtado.
Linskill		mon corasso m'avetz treito e mot gen favlan furtado.

Leçon des manuscrits pour le v. 49:

CRf mon corasso mauetz trayto (Sg *treyto*).

Lois (en 3 liv.) lo corasso mauetz touto

» (en 5 liv.) lo corasso mauestz touto

Pour le v. 50:

C e mout gen faulan furdado

R e mot gen faula forú furtado

Sg e molt gent faulan furtado

f emon ient faulan fortado

Lois (en 3 liv.) e mot doussamen furtato

» (en 5 liv.) e mout dossament furtado

On observe pour ces deux vers un accord assez remarquable des manuscrits. La version transmise par les *Lois d'amour*

(*Leys d'amors*) diverge quelque peu. Au v. 49, par le passage de l'adjectif possessif à l'article défini (substitution explicable par un purisme destiné à éviter la répétition d'un pronom personnel devant le verbe), et par la modification du participe passé, le verbe *tolre* étant préféré au verbe *traire*, par suite de la confusion possible en occitan des participes passés de *traire* (<*tragere*) et de *trair* (<*tradire*). Au v. 50, le complément de manière *gen faulan* est remplacé par un adverbe de manière jugé plus adéquat³³.

Une restitution galicienne de ces deux vers est impossible parce que la tradition manuscrite, à part les modifications indépendantes introduites par les versions des *Lois*, est uniforme et particulièrement solidaire de l'archétype³⁴:

* *meu corasso[n] m'avetz treyto*
e mot gen faulan furtado.

Si le couplet galicien du descort de Raimbaud révèle, comme nous le verrons, une utilisation de motifs et d'expressions qui sont propres à la lyrique galicienne, en contrepartie les deux derniers vers de la tornade révèlent à leur tour une moins bonne utilisation du galicien puisqu'on ne compte que les mots *meu corasso[n]*, *treito* et *furtado*, les deux premiers restaurés et les deux autres à la rime.

Dans celle-ci, il n'y a que le mot de *corasson* que Raimbaud devait connaître comme typique, et qui ne trouve pas sa justification interne dans la pièce elle-même, comme *meu* déjà employé, comme *treito* connaissable par *maltreito*, et comme *furtado*, participe passé du verbe occitan *furtar* («enlever furtivement»), nanti d'une désinence de participe passé galicien

³³ Le participe *trayto* (CRf) est une suroccitanisation de *treyto* attesté par Sg; dans le cas de R, cette forme coïncide avec la forme *maltrato* du v. 35. Au v. 50, *furdado* de C parfait la rime *cuidado* du v. 40, *fortado* de f opère une mutation de sens en se rapprochant du verbe occitan *confortar* «(ré)conforter»; *furtato* de la version des *Lois* en 3 livres avoisine le participe occitan *furtat*.

³⁴ Les libertés du texte transmis par les *Lois* ont pu naître à cause de l'isolement de la tornade considérée comme un couplet.

connaissable par *escarmentado*, *lazerado*, *penado*. La construction verbale *m'avetz treito* est morphologiquement bâtarde, puisque l'occitan eût exigé *m'avetz trayto* qui est dans CRf, mais que les exigences de la rime font rejeter, et que, de son côté, le galicien demandait le passé simple *me trouxestes*. Les adverbes *mot gen* sont essentiellement occitans, et *faulan* est le gérondif du verbe occitan *faular*, «raconter des histoires», et ne correspond pas au gérondif galicien-portugais *fablando*, «en parlant». Non seulement la langue des deux derniers vers de la tornade indique une simple teinture galicienne-portugaise sur un fond occitan, mais encore, le motif qui est invoqué dans ces deux vers est particulier à la lyrique occitane et ne me paraît pas se trouver dans la lyrique galicienne-portugaise³⁵. Nous ne sommes pas en mesure de nous expliquer cet écart, mais ce n'est pas une raison pour rejeter comme apocryphe la tornade, solution extrême s'il en est, solution qu'ont pourtant choisie les chansonniers EMa¹. Reste une possibilité: la composition de la tornade aurait suivi d'assez loin dans le temps la composition des couplets (le cas ne serait ni exceptionnel, ni rare dans la lyrique occitane). À ce moment, l'aide éventuelle qu'un étranger aurait pu apporter à Raimbaud précédemment ne lui aurait-elle pas manqué, ce qui expliquerait les tours hybrides des vers et l'utilisation du thème du «cœur volé»? L'hypothèse vaut ce qu'elle vaut, et je la fais sous toutes réserves.



Les pièces adressées à Beau Chevalier ont été composées durant le séjour que Raimbaud de Vaqueiras fit à la cour du marquis Boniface de Montferrat entre les années 1197 et 1201. Dans les tornades doubles qu'il affectionne, Raimbaud livre lui-même la clé de ce pseudonyme, à moins qu'il ne s'agisse d'une fausse clé: Beau Chevalier est, ou serait, Madame Béatrice de Montferrat³⁶. Certains modernes ont voulu voir sous ces deux

³⁵ Comme le montre le relevé de Bertoni, *I trovatori d'Italia*, 1915, 540, n. 4.

³⁶ Ainsi, dans les pièces BdT 392, 2, v. 41 et 45, éd. de M. Linskill n° X; 392, 28, *ib.*, Linskill n° XI; 392, 13, v. 49 et 52, Linskill n° XII; 392, 18, v. 81 et 84, Linskill n° XIII; 392, 32, v. 136 et 139, Linskill n° XVIII.

noms deux personnes différentes, et comme on ne pouvait identifier autrement Beau Chevalier, on est allé jusqu'à contester l'existence d'un Beau Chevalier historique, qui ne serait rien de plus qu'une Iris en l'air...³⁷. On n'a pas davantage réussi à identifier Béatrice de Montferrat, sœur ou fille du marquis Boniface³⁸. Qui qu'elle fût, il importe de signaler en elle une dame noble fort au courant de la courtoisie et de la littérature européenne de son temps. Raimbaud, dans les pièces qu'il lui adresse, fait allusion à l'amour de Pirame et Tisbé, à la victoire de Perceval sur le Chevalier Vermeil, aux exploits guerriers d'Émenadus devant Tyr, à Foucon de Candie, à Gauvain, à Gui d'Excideuil, héros d'une oeuvre perdue, geste ou roman, à Érec et Énide³⁹. Si de telles allusions prouvent la culture de Raimbaud de Vaqueiras, elles prouvent aussi — à moins d'être vaines — la culture de Beau Chevalier, et d'une manière plus large celle du milieu courtois où vivait Beau Chevalier, et dans lequel Raimbaud évoluait. Quand, embarqué à la suite du marquis dans la quatrième croisade d'Orient, Raimbaud de Vaqueiras compose, en avril-mai de 1205, à l'adresse du marquis, ces trois lettres qu'on est convenu d'appeler une lettre épique⁴⁰, il ne se retient pas d'évoquer la cour de Montferrat, chère à ses souvenirs :

³⁷ Le tenant principal de cette thèse est Zingarelli, dans son étude des *Studi Rajna*, 1911, 557-75. Bertoni croit à deux personnes historiques distinctes, mais à la fiction des sentiments du poète à l'égard de Beau Chevalier (*Giornale storico della letteratura italiana* 59, 1912, 416). « Pour our part, écrit M. Linskill, *o. c.*, 24, we are inclined to believe both in the reality of *Bel Cavalier* and in the genuineness of Raimbaut's feelings ». Le même érudit admet cependant la dualité des personnes. Contre la thèse de Zingarelli, voyez les bonnes objections de M. Longnon, *Les troubadours à la cour de Boniface de Montferrat*, dans *Revue de Synthèse* 64, 1948, 52.

³⁸ Sur cette vieille question, M. Favati, *Biografie*, 1961, 484-5, et M. Linskill, *o. c.*, 22-5, aboutissent récemment encore à des conclusions divergentes.

³⁹ Voyez successivement les pièces BdT 392, 2, v. 12 (le roman français anonyme de *Pirame et Tisbé* date des alentours de 1170); *id.*, v. 17-9 (le roman de Chrétien de Troyes date de 1180-8); *id.*, v. 28 (le *Roman d'Alexandre* a été composé vers 1180); 392, 18, v. 10-2; 392, 20, v. 43 et 102; 392, 9, v. 81.

⁴⁰ Pour la date de composition, voir M. Linskill, *o. c.*, 33 et 320.

«En vostra cort renhon tug benestar,
dar e dompney, belh vestir, gent armar,
trompas e joc e viulas e chantar
e anc no'us plac nulh portier al manjar.»⁴¹

Bien avant donc d'être mêlé, dans cette grande entreprise orientale, à des aventuriers de toutes les nations, «e Frances e Breto / et Alaman, Lombart e Berguonho / et Espanhol, Proensal e Guasco»⁴², à la cour même de Montferrat, Raimbaud avait dû voir défiler des jongleurs de toutes espèces et de toutes origines. Sans ces rencontres de collègues étrangers, sans leur fréquentation à la cour où vivait Beau Chevalier, l'idée de composer une chanson d'amour en plusieurs langues n'avait aucune chance ni de naître ni d'aboutir.

Le choix du lombard s'imposait en premier lieu, comme langue de la dame. Du reste, Raimbaud, lors d'un premier séjour en Italie, notamment à la cour de Malaspina vers 1190, avait déjà composé un échange de couplets entre lui-même qui s'adresse en occitan à une Génoise, et celle-là qui lui répond en génois⁴³. Cet échange de couplets montre la promptitude du troubadour à saisir les tours d'une langue étrangère. Mais cette pièce est destinée à faire rire, elle oppose en un contraste burlesque un jongleur provençal et une bourgeoise de Gênes dont il tente d'obtenir l'amour: alors qu'il jette devant elle toutes les fleurs de sa rhétorique, elle lui répond dans un langage par endroits truculent, et le renvoie quémander plutôt que son amour à elle, un roncin au seigneur Obizzo (de Malaspina)⁴⁴.

⁴¹ Laisse III, v. 103-6. Éd. de M. Linskill, 308, dont nous nous sommes permis de modifier légèrement la ponctuation.

⁴² Laisse II, v. 47-9. *Id.*, 305.

⁴³ BdT 392, 7. *Id.*, n° III.

⁴⁴ Les vers 65-6 à l'adresse de la belle Génoise ont quelque rapport avec ceux-là: «qant vostra beutat remire / fresca cum rosa en mai». Cependant, l'intention linguistique n'est plus la même, de l'échange de couplets au descort. L'échange de couplets se veut burlesque, et se situe, sociologiquement parlant, au niveau de la bourgeoisie. Pour Beau Chevalier, c'est autre chose: «Certes qu'en sa langue / sa grande beauté je ne sais dire, / plus fraîche que fleur de glaieul...». La prétérition n'est qu'une figure de style, destinée à donner un gage de l'habileté de l'artiste, autant qu'à insister sur la beauté remarquable de l'inspiratrice. Car, pour

Le choix de la troisième langue revenait de droit à la langue d'oïl qu'une abondante littérature avait déjà illustrée. Et, d'autre part, nous avons vu Raimbaud faire allusion dans plusieurs pièces écrites entre 1197 et 1201 à des œuvres françaises contemporaines, et ses allusions attestent qu'il les connaissait autrement que de réputation.

Le choix du gascon n'étonne pas non plus. Les grammairiens postérieurs, et notamment Guillaume Molinier dans les *Lois d'amour*, ont bien différencié ce dialecte des autres dialectes méridionaux. Des traits phonétiques particuliers, parmi lesquels les plus frappants sont l'usage du son *h* pour *f* initial, *r* pour *l* intervocalique, *b* pour *v* initial, l'individualisent aisément ⁴⁵.

L'emploi du galicien-portugais en guise de quatrième langue étrangère étonne davantage. Il faut en conclure que le galicien avait, dès la fin du XII^e siècle, conquis sa place de langue lyrique dans la Péninsule ibérique ⁴⁶, et que sa suprématie était tellement acquise qu'elle pouvait s'affirmer au delà des Pyrénées.

Certains critiques se demandent comment Raimbaud de Vaqueiras a pu connaître le galicien-portugais. Frank avait là-dessus une idée précise : « Pour moi, assure-t-il, il ne fait pas de doute qu'au cours de ses odyssées il n'ait visité la péninsule pyrénéenne. Ses biographes anciens ou modernes n'en disent rien. Il semble que son itinéraire soit bien établi à partir de

les langues véhiculaires qu'il put connaître, nous sommes certains, grâce à sa longue fréquentation de l'Italie, que c'est en italien que Raimbaud pouvait s'exprimer avec le plus de facilité.

⁴⁵ On peut dire que le gascon est déjà exclu implicitement du groupe des parlers « limousins » par Raymond Vidal de Bezaudun dans ses *Rasos de trobar* (cf. éd. d'E. Stengel, *Die beiden ältesten provenzalischen Grammatiken*, 1878, 70, mss. B et C). Jaufré de Foix dans ses *Règles* suit sur ce point la doctrine du précédent (cf. éd. d'E. Li Gotti, 1952, 78).

⁴⁶ Tel est aussi l'avis de Jeanroy, *Poésie Lyrique*, 1934, I, 226, qui estime le descort plurilingue composé « avant 1200 ». P. 223 le savant provençaliste avance une plus lâche estimation, disant qu'il avait été rédigé « vers la même époque, ou même un plus tôt » que la nouvelle *So fo el tems* de Raymond Vidal de Bezaudun, soit « entre 1220 et 1230 ».

1189-1191 et c'est à cette époque ou avant, vers 1182-1184, qu'il put aller en Espagne. C'est alors qu'il dut apprendre au moins ce peu de portugais qui lui permit de composer dans ce parler, quelques années plus tard, à Gênes une strophe et deux vers de la célèbre chanson plurilingue *Aras quan vei...*⁴⁷. Plus avant⁴⁸, le même critique retient la possibilité d'un séjour à la cour d'Aragon, sans toutefois se montrer fort explicite: «Quant à l'hypothèse des rapports de Raimbaud avec le Portugal, notons que l'épouse de Sancho I^{er}, roi de ce pays (1185-1211), était Douce, soeur d'Alphonse II d'Aragon (1162-1196), grand protecteur des troubadours, que Raimbaut ne pouvait ne pas connaître. Quand même l'on admettrait qu'il lui suffisait des bribes de portugais pour composer la célèbre strophe, il faut convenir que ce n'est pas en Provence, à Gênes, à Messine ou à Salonique qu'il avait eu l'occasion de se les approprier». La probabilité d'un séjour hispanique est déjà retenue par Milá y Fontanals⁴⁹ pour qui Raimbaud «séjourna sans doute quelque temps» à la cour d'Alphonse VIII de Castille (R. 1158-1214): ce séjour supposé explique et justifie que le troubadour ait composé «quelques vers en castillan», «très incorrects» pourtant, qui ne sont autres que ceux de notre couplet, et qu'en un autre endroit de son vaste livre Milá hésite à reconnaître pour castillans plutôt que pour galiciens⁵⁰. R. Menéndez Pidal, dans son étude

⁴⁷ *Les troubadours et le Portugal*, 1949, 207.

⁴⁸ *Id.*, 210 n.

⁴⁹ *O. c.*, 132. Note 11, Milá estime que «Algunas incorrecciones deben achacarse no al trovador sino á los copistas provenzales». Avis repris et répété par V. Balaguer, *o. c.*, 194.

⁵⁰ *Ib.*, 513, n. «Los versos líricos castellanos (ó acaso gallegos) mas antiguos que se conocen, son los de R. de Vaqueiras (Mas tan temo vostro pleito, p. 132)». On conviendra que, dans un chapitre consacré aux «troubadours castillans», la question méritait d'être plus approfondie. G. Azaïs, *Les troubadours de Béziers*, 2^e éd. 1869, p. V, répète que le cinquième couplet est en castillan. Pour F. Piccolo, *Arte e poesia dei trovatori*, 1938, 215, qui avoue avoir suivi de très près Milá dans la rédaction du chapitre «I trovatori e la Spagna» (cf. p. 218), c'est à l'occasion d'un séjour auprès d'Alphonse VIII de Castille que Raimbaud «deve aver composto alcuni versi in castigliano che di lui si conservano». D'autres historiens, sans s'être livrés à une enquête approfondie, colportent à leur

intitulée *Poesía juglaresca y juglares*, suppose, lui aussi, un séjour hispanique de Raimbaud à la cour d'Alphonse II d'Aragon, à cause des vers de Raimbaud qui font allusion à ce monarque «y por el hecho de que sabía escribir en aragonés, según prueba, en su famoso descordo poliglota, con una estrofa en lenguaje de Aragón mezclado acaso con galleguismos por influencia de la poesía lírica del Occidente de España».

Dans la dernière édition de son livre (1957), le savant espagnol répète ses précédentes affirmations en les assortissant toutefois d'une réserve importante: il ne fait plus mention maintenant des traits galiciens (sinon pour *meu* du v. 37 qui lui paraît «tan provenzal como gallego-portugués y como aragonés») et il adresse toutes ses objections à l'édition bien dépassée de C. Michaëlis de Vasconcellos (1904), pour soutenir enfin que le texte du cinquième couplet est en «español-aragonés» et que Raimbaud dut choisir «el aragonés como tipo lingüístico del centro de España» parce que le troubadour fut, selon Milá, en rapport avec Alphonse II d'Aragon. On conviendra que l'absence de diphtongaison dans les mots *vostro* et *corpo* (qui seraient en espagnol *vuestro* et *cuerpo*) soit un argument de poids contre cette thèse. R. Menéndez Pidal affirme que le trait s'explique «por provenzalismo». S'il s'agit d'un provençalisme de Raimbaud, ceci revient à considérer une fois de plus que l'auteur était incapable de composer son cinquième huitain dans une langue correcte. S'il s'agit d'un provençalisme des copistes, ce trait, représenté dans la totalité des manuscrits existe donc dès l'archétype. «La recta crítica textual» de

tour que Raimbaud composa ces quelques vers en galicien ou en portugais. Voyez par exemple J. H. Smith, *The Troubadours at Home*, 1899, I, 42 («In one way or another he acquired at least four idioms besides his vernacular: French, Gascon, Genoese, and Portuguese»), et 414 («It has been thought that he was entertained by Amfos VIII. of Castile, at whose court he would have heard Portuguese. But there is no certainty of this visit»). H. R. Lang arguë des vers galiciens de Raimbaud, troubadour de Provence, que la lyrique galicienne-portugaise n'est pas exclusivement «nationale» (*Old Portuguese Sea Lyrics*, dans *Revue hispanique* 77, 1929, 188). M. J. Longnon assure enfin que le descort contient du galicien (*Les troubadours à la cour de Boniface de Montferrat*, dans *Revue de Synthèse* 64, 1948, 53).

laquelle R. Menéndez Pidal se réclame impose d'abord de rechercher si l'absence de diphtongaison n'est pas justifiable autrement que par un provençalisme. Elle l'est, en effet, et ne s'explique qu'à l'aide du galicien-portugais ⁵¹.

Il appartenait au plus récent éditeur de Raimbaud de faire le point. M. Linskill consacre au problème deux pages de son introduction ⁵². Son examen l'amène à remarquer que les allusions au roi d'Aragon figurent dans trois pièces sur lesquelles on ne peut se fonder ⁵³. En effet, la première *Del rei d'Aragon consir*, n'appartient pas à Raimbaud, mais à Raymond de Miraval ⁵⁴. La deuxième, le sirventes *Leu sonetz* ⁵⁵, ne se rapporte pas, contrairement à ce qu'on a cru, aux événements traités dans la pièce de Raymond de Miraval abusivement attribuée à Raimbaud par quelques manuscrits. La troisième pièce enfin, un échange de couplets, prétendument entre notre Raimbaud et Guillaume des Baux, est d'attribution incertaine ⁵⁶. En conclusion, M. Linskill nous ramène à notre point de départ, car «the strongest argument, for a Spanish visit thus remains the Ibe-

⁵¹ 1ère éd., 1924, 154; 6^e éd. 1957, 109, et 137-8.

⁵² «A hypothetical visit to Spain», o. c., 29-30.

⁵³ Milá, o. c., leur fait la part belle, p. 86.

⁵⁴ Selon la démonstration de M. F. Lecoy, *Note sur le troubadour Raimbaut de Vaqueiras*, dans *Études romanes dédiées à Mario Roques*. 1946, 31-8, dont M. Linskill nous confie, o. c., 40, n., qu'elle est admise aussi par le Dr. Topsfield, éditeur de Raymond de Miraval.

⁵⁵ Bdt 392, 22. Éd. de M. Linskill, n° II, 89-97.

⁵⁶ BdT 392, 31 et 209, 1 et 392, 15a. Éd. de M. Linskill n° XXVII, 268-71. Cette attribution des mss. a en somme pour elle la logique puisque l'interlocuteur d'«en Raimbaut» (v. 9) est désigné par le senhal *Engles* (v. 1, et v. 17 *Angles*, leçon de D, l'initiale manquant en H) que Raimbaud de Vaqueiras utilise pour désigner très certainement Boniface de Montferrat (l'argumentation solide de M. Linskill, o. c., 27-8, confirme celle de Zingarelli, *Miscellanea Crescini*, 1927, 113-32, et paraît devoir mettre fin à toute discussion sur ce point). En outre, cette attribution est ancienne, puisque les v. 11-2 de la pièce (*en Raimbaut...*) *q'en breu serez per fol reconoguz / plus q'en Peirols* (var. D *peirors*) *qe hom ten per arnaut*, ont inspiré une curieuse glose de l'auteur de la Vie: «Raembautz de Vaqueiras si fo fills d'un paubre cavaillier de Proenssa, del castel de Vaqueiras, que avia non Peirops (EKN² *peirors*), qe era tengutz per mat.» (texte de la version commune d'après M. Panvini, *Bio-grafie*, 1961, 181, qui suit le ms. B pour la graphie; pour les variantes,

rian stanza of the descort»⁵⁷. Et l'érudit anglais de supposer que des «personal contacts with Catalan or Aragonese poets in Provence»⁵⁸, peuvent expliquer la connaissance du dialecte «employed in this stanza»⁵⁹, et l'utilisation du dialecte gascon.

Pour autant que la chronologie de Raimbaud de Vaqueiras soit fermement établie, sa naissance se place entre 1155 et 1160; ses premières manifestations littéraires nous le montrent en Provence pendant les années 1188-9; il est en Italie pendant les années 1190-5, à nouveau en Provence en 1195-6, dans le Montferrat de 1197 à 1201, en Orient en 1204-5, où il disparaît ensuite sans laisser de traces. Il semblerait donc, d'après ce que nous en savons, que ce troubadour du sud-est a été attiré vers l'est. Nous ignorons évidemment s'il a pu ou non se rendre en Espagne avant 1188, dans sa jeunesse. L'hypothèse n'en est pourtant pas nécessaire pour justifier la présence dans un descort plurilingue d'un couplet en galicien. Je ne crois pas non plus qu'il faille situer en Provence une rencontre supposée de

ib., 401-2. Cf. éd. de Boutière et Schutz, *Biographie des troubadours*, 1950, 266; 2^e éd. 1964, 447).

Ce sont les faits allégués dans cette pièce et les identifications de lieu et de personnages qui demeurent obscurs.

⁵⁷ O. c., p. 29.

⁵⁸ M. Linskill ajoute en note une remarque: «The semi-barbarism *resperado* (for *despertado*) in the stanza in question (l. 38) would support this view», qu'on jugera inadéquate à un double point de vue:

- a) Le demi-barbarisme est l'oeuvre du copiste de l'ancêtre commun de CEF, de M. Linskill et des éditeurs qui adoptent cette leçon;
- b) On voit mal comment une forme isolée sert de support à une hypothèse relative à des faits historiques que sont les contacts en Provence avec des Catalans ou des Aragonais. Pourquoi d'ailleurs, des Catalans ou des Aragonais, sinon par le désir de concilier son idée avec celle de Menéndez Pidal?

⁵⁹ M. Linskill n'a pas d'opinion ferme sur la nature de ce «dialecte», comme le révèle cette phrase de lui, p. 197: «Appel rightly states that it is impossible to determine with certainty whether the stanza was composed in Spanish or Galician-Portuguese». *Passim*, ce couplet est «en un dialecte ibérique» (p. 29) ou «galicien» (p. 260) pour les besoins d'une démonstration reprise à A. Monteverdi, o. c., 1952, 176.

notre troubadour avec des «poètes catalans ou aragonais». Quels qu'aient été la nature et le lieu de ces contacts, il est nécessaire de croire à leur existence pour expliquer les formes galiciennes-portugaises du cinquième couplet ⁶⁰.

Dans ce dernier, les traits qui sont typiques de la lyrique galicienne abondent. Si ces traits ne sont pas strictement synchroniques, leur répétition et leur accumulation pendant un siècle et demi, autorisent les rapprochements qui suivent et qui sont fournis à titre d'exemples, sans intention d'être exhaustif.

Pour la crainte qu'inspire la dame (v. 33), voir les pièces de Vasco Praga de Sandim *Tanto me senç'ora ja cuitado* (A11 = B101), v. 6; João Soares Somesso *De quant'eu sempre desejei* (A15 = B108), v. 26; Pae Soares de Taveiros *A ren do mundo que mellor queria* (A32 = B147) *in extenso*; Martin Soares *Ay! mha senhor, se eu non merecess[e]* (A40 = B152), v. 8; Pero Garcia Burgalês *Moyr'eu e praz-me si Deus me perdon* (A91 = B195), v. 21, et *Meus amigos, direi-vos que m'aven* (B200), v. 14 ⁶¹. Sur les acceptions de *preito*, on peut se reporter à l'article méthodique que M. Lapa consacre à l'étude du mot dans le glossaire de son édition (1965) des *Cantigas d'escarnho e de mal dizer*, s. v., 736-7. Je ne puis citer qu'un seul exemple de *pleyto* où le *l* est sans doute une récurrence étymologique, dans la pièce d'un *trovador* anonyme (A269), v. 13 ⁶².

Les souffrances endurées se détaillent par le moyen de plusieurs expressions. Pour *escarmentar*, «apprendre, instruire par l'épreuve», d'où «malmener», voir les pièces d'Alphonse X *Por que lhy rogavan que perdoasse* (B[471 bis]), v. 19; João Baveca *Pero d'Anbroa, ssodes mayordomo* (V1067 = B1457), v. 3-4; Alphonse Lopez de Bayan *Sedia-xi Don Belpelho en hũa sa mayson* (V1080 = B1470), v. 37; Pero Maffaldo *Pero d'Anbro'*

⁶⁰ Crescini, art. c., 1923, 83, est d'avis que les critères classiques qui sont d'emploi courant dans la technique de l'édition des textes lyriques ne pourraient être d'application ici. Il est suivi dans cette opinion pour le moins paradoxale, par M. Linskill, o. c., 192. Cette façon de voir est condamnée par Dionisotti & Grayson, o. c., 91.

⁶¹ Pour la forme élidée *tem'*, cf. la pièce de Pero da Ponte *Mentre m' agora d'al non digo [nada]* (V1178 = B1644), v. 7.

⁶² Chansonnier A, p. 226 a.

averedes pesar (B1514), v. 14; Alphonse Eanes Cogominho *Bem me cuydei eu, Maria Garcia* (V1120 = B1588), v. 8; João Velho de Pedrogaez *Con gran coita rogar que m'ajudasse* (V1142 = B1609), v. 29; Alphonse Soares Samça *Non casara con ele nen polos seus dinheyros* (V1155 = B1622), v. 3. Pour *pen(a)*, voir d'Osoyr' Anes *Min pres forçadamente' amor* (B 37), v. 8; João Soares de Pavia *Ora faz ost' o senhor de Navarra* (V937 = B1330 [bis]), v. 19; João Servando *Don Domingo Caorinha* (V1030), v. 37. Pour *penado*, les pièces d'Alphonse X *Par Deus, senhor* (B470), v. 10, 20, 30; et de Pero Engeytado *Vou-m'eu fremosa pera 'l-Rey* (A284), v. 2, et *A que vi ontr' as amenas, Deus, como parece ben* (A283 = V825 = B1220), v. 4. Pour *maltrager*, voir Nuno Fernandez Torneol *Assy me traj' ora coitad' amor* (B185[bis]), v. 1-2; Denis *Amigu e falss' e desleal* (V186 = B583), v. 4 et 7; Ayras Carpancho *Molher com' eu non vyve coy[tada]* (V263-4 = B662), v. 2; Nuno Perez Sandeu *Ay! filh' o que vos ben queria* (V384 = B800), v. 5; Estevam da Guarda *Martim Gil, hun homem vil* (V921 = B1316), v. 11. Pour *lazerar*, qui signifie «souffrir» et spécialement «souffrir à cause de l'amour», voir Fernan Rodrigues de Calheyros *Ora faz a min mha senhor* (B58), v. 17; Vasco Praga de Sandin *Per boa fe, meu coração* (B86), v. 21; Denis *Senhor fremosa, non poss'eu osmar* (V111 = B528), v. 20; Alphonse Lopez de Bayam *Fui eu fremosa fazer oraçon* (V339 = B738), v. 5, 11, 17; Pae Gomez Charinho *Ora me venh'eu, senhor, espedir* (V397 = B813), v. 27; Alphonse Paez de Braga *Ay! mia senhor, senpr' eu a Deus rogey* (V442 = B856), v. 16 et 19; Estevam Fernandez d'Elvas *Farey eu, filha, que vos non veja* (V683 = B1092), v. 5, 11, 17 et 9; Martin Canpina *O meu amig' amiga, vej' andar* (V787 = B1182), v. 21; João Soares de Pavia *Ora faz ost' o senhor de Navarra* (V937 = B1330 [bis]), v. 15; João Garcia de Guilhade *Martin Jograr, ay! dona Maria* (V1102 = B1491), refrain; Gil Perez Conde *Mentr' esta guerra foy, assy* (B1523), v. 16⁶³.

⁶³ Une variante *lezerar* se rencontre, notamment dans les pièces d'Estevam Fernandez d'Elvas *Farey eu, filha, que vos non veja* (V683 = B1092), v. 11, et d'Alphonse Paez de Braga *Ay! mia senhor, senpr'eu a*

Certains ont traduit le *lazerado* du texte par «lacéré», ainsi Raynouard, puis Galvani (*lacerato*), Appel et Lommatzsch (*zerrissen*) et même tout d'abord Crescini⁶⁴. Quoique le verbe ne soit pas en rapport avec le latin *lacerare*, mais plutôt avec le nom de Lazare, dans l'appendice au glossaire de leur édition du chansonnier B, M. et M^{me} Machado donnent encore dans la même erreur en traduisant par «romper, lacerar», alors que dans le glossaire ils traduisent par «entreter. Não ter que fazer. Não ter ocupação», comme s'il s'agissait du portugais *lazer*⁶⁵. Le passage suivant, qui forme le premier couplet de la pièce V663 = B1072, enlèvera tous les doutes qu'on pourrait avoir sur le sens du mot.

Abril Perez, muyt' ei eu gran pesar
da gram coyta que vos vejo sofrer,
ca vos vejo come mi lazerar
e non poss' a mi nen a vos valer,
5 ca vos morreredes com' eu d'amor,
e pero x'est' a mha coyta mayor
dereyto faç' en me de vos doer.⁶⁶

Deus rogey (V442 = B856), v. 19; s'agit-il d'une méprise de copistes ainsi que la proximité de la forme *lazerar* attestée dans les mêmes pièces semble l'indiquer, ou de l'influence du verbe *lezer* (lat. *lēcere*, REW 5017), port. mod. *lazer*?

⁶⁴ Raynouard, l. c.; Galvani, o. c., 113; Appel, o. c., 5^e éd. 1920, 327; Lommatzsch, o. c., 1917, 171, n. 42; Crescini, 1923, 103, n. 2.

⁶⁵ T. 8, 1964, 463, s. v. et 348, s. v. Cf. *Lazeira, lazeradas, lazero* et *lezerar*.

⁶⁶ Texte du premier couplet en B 227b et V 105d. Éd. diplomatique par Monaci, *Canzoniere portoghese della Biblioteca Vaticana*, 1875, 234, correcte; d'après celle-ci, l'éd. restaurée de Braga, *Cancioneiro português da Vaticana*, 1878, 126, sur laquelle on lira les observations de E. Dias, *Zeitschrift für romanische Philologie* 11, 1887, 52, relatives aux v. 6-7; d'après Monaci et Braga, Nunes a publié une éd. critique dans sa *Crestomatia arcaica*, 5^e éd. 1959, 269. D'après le ms. B, éd. de M. et Mme Machado, *Cancioneiro da Biblioteca Nacional*, t. 5, 1956, 90, n° [1006] (les mêmes reproduisent en appendice le texte de Braga, p. 92, et celui de Nunes, p. 93; leur retranscription est correcte pour le premier couplet), mais l'attribution de la pièce à Pero de Veer qu'on lit au titre courant, est évidemment erronée. D'après les deux mss. Lapa, o. c., 1965, 144, n° 87, a fourni une bonne édition du texte. Au v. 5, je diverge de tous les



À la pièce que nous venons d'examiner est souvent accolée l'épithète de «célèbre». Célèbre, elle l'est en effet parmi les philologues qui trouvent en elle une des premières manifestations littéraires des langues italienne, gasconne et galicienne.

Mais cette réputation ne date pas d'aujourd'hui. Ainsi la pièce avait déjà retenu l'attention de Jean de Notredame lorsqu'il écrivait la vie de Raimbaud. En dehors des philologues pour qui elle reste un objet de curiosité dans l'histoire des lettres européennes, et en dehors de Notredame qui était fier de pouvoir exalter les connaissances d'un fils de la Provence, son retentissement est notable sur d'autres troubadours. On estime généralement que Boniface Calvo composa son sirventes plurilingue et Cerveri de Gironne son couplet en six langues, en se souvenant de l'exemple de leur prédécesseur.

Si Raimbaud de Vaqueiras a eu des imitateurs, suivait-il lui-même un modèle, ou est-il l'initiateur de cette affectation de «bravoures de polyglottisme», selon le mot de Frank? ⁶⁸.

Le genre du descort, à l'époque de Raimbaud, existe assurément: une preuve en est dans la pièce qui s'ouvre par le vers *Engles, un novel descort* ⁶⁹, qui présente une structure compliquée; une autre preuve en est dans la chanson plurilingue. Le troubadour nous fait part de son intention de composer «un descort... d'amour», et il précise ses raisons et ses buts comme

éditeurs en accueillant la leçon de V, *morreredes* (contre *morredes* en B), cf. la pièce de João Ayras, *Morreredes se vos non fezer ben* (V628 = B1038), v. 1 et 8.

Traduction de ce couplet: «Avril Perez, j'éprouve pour ma part une très grande peine de la grande douleur que je vous vois souffrir, parce que je vous vois comme moi être misérable et que je ne puis venir en aide ni à moi ni à vous parce que vous mourrez comme moi d'amour, et pourtant si ma douleur est la plus grande, j'ai raison de me plaindre de vous».

⁶⁷ Les pièces de Boniface et Cerveri seront étudiées plus avant, dans la Deuxième partie, chap. 4 et 5.

⁶⁸ Art. c., 210.

⁶⁹ BdT 392, 16. Ed. de M. Linskill n° XVII, 199-203.

nous l'avons vu: *ieu fauc dezacordar / los motz e'ls sos e'ls lenguatges* ⁷⁰. Le désaccord entre les mélismes propres à chaque couplet nous échappe, car la notation musicale de la pièce n'a pas été transmise. Par contre, le désaccord du texte poétique (*los motz*) ne se rapporte pas à la structure strophique ni métrique des vers, et concerne seulement les «mots» à la rime qui offrent des désinences masculines et féminines mêlées ⁷¹. Le besoin de préciser dès le début de la pièce qu'on désarticulera «les langues», laisse à penser que ce type de composition est peu habituel, et de cette déclaration on peut conclure qu'à l'époque de Raimbaud de Vaqueiras le genre du descort, dans sa nouveauté, n'était pas encore suffisamment inscrit dans les canons de la poétique pour qu'on ne pût se permettre d'en varier la définition.

Lorsque la lyrique occitane a déjà fait son temps, Guillaume Molinier compose son vaste traité de poétique des *Lois d'amour*. Et on trouve naturellement dans les deux rédactions de ces

⁷⁰ Notredame résume admirablement le propos de l'auteur quand il écrit, dans sa langue si savoureuse: «chacun savoit bien que Beatrix luy portait bonne affection, mais comme Princesse tresprudente pour ne donner soupçon à son mary, s'en deporta totalement, & Rambaud meu de fureur poëtique fist une chanson convenable à son faict, en divers langages, que tout ainsi qu'elle avoit changé d'opinion, de mesme il a changé de langages, la première couple qu'est en langue Provensalle dict,

Aras quand vey verdeiar.

La seconde couple qu'est en langue Tuscane dit ainsi,

I son quel che ben non ho.

La troisesme couple en François dit ainsi:

Belle douce Dame chère.

La quatriesme couple en Gascon dit ainsi:

Dauna, yeu my rend'a bous.

Et la cinquiesme couple en Espagnol dit ainsi,

Mas tan temo vuestro pletto.

Et la couple finale est entremeslee desdictes cinq langues». *Vies des plus celebres et anciens poetes provenaux*, 1575, 79-80, n° XXX (sic pour XX). On en trouvera aussi le texte dans la «nouvelle édition» préparée par Chabaneau et publiée par Anglade, 1913, 52, mais le texte y est mal reproduit et truffé d'inexactitudes. Dans l'*Istoria della volgar poesia* de Crescimbeni, le texte rapporté par Notredame a subi à son tour des altérations de détail (voir la 3^e éd., 1731, I, 14, et II, 56).

⁷¹ Schème dans Frank, *Répertoire métrique*, I, 1953, n° 225: 3.

Lois, respectivement en trois et en cinq livres, une définition du descort. Les termes en recouvrent tout à fait le propos de Raimbaud au point qu'on peut penser que Guillaume Molinier en connaissait la chanson plurilingue dont il a d'ailleurs cité la tornade quelques lignes auparavant, en guise de couplet partagé⁷².

Parlant du genre du descort, Guillaume Molinier souligne que les couplets en doivent être «dezacordablas, e variablas, en acort, en so, et en lengatges», remembrance évidente de notre troubadour. Il dit encore que les couplets doivent être «dun compas o de divers», entendez isométriques ou polymétriques, et le cas de l'isométrie paraît tellement insolite à concevoir, que Frank, en constituant son *Répertoire métrique de la poésie des troubadours* et en s'arrêtant à la pièce plurilingue de Raimbaud, n'a su «voir en ce texte qu'une chanson et non un descort»⁷³: on peut être assuré qu'ici encore le théoricien des *Lois* a fait entrer l'exception de Raimbaud dans la règle générale. Selon cette dernière, le descort «deu tractar damors o de lauzors o per maniera de rancura quar mi dons no mi ama ayssi cum sol»: on perçoit une fois de plus le rappel presque textuel de Raimbaud. Dans la tornade, «deu hom tractar quis vol de totz los lengatges losquals dessus ha pauzatz ayssi atiera cum los ha pauzatz», si des accommodations variées sont prévues⁷⁴, il reste que la tornade «deu haver las acordansas que son en la fi de cascuna cobla». La rédaction en trois livres s'est seule souciée de délimiter ce qu'il faut entendre par langues, et spécialement par langues étrangères par opposition aux parlars méri-

⁷² Voir ci-dessus et n. 32.

⁷³ T. I, 1953, XLIII.

⁷⁴ Si la composition paraît trop difficile, «qu'on fasse la tornade dans la langue du dernier couplet» (Gatien-Arnoult omet de traduire cette précision). Si la tornade paraît trop courte, on peut avoir recours à la mesure d'un des couplets (on les suppose de format varié) précédents «o dautra sol que no passe lo compas so es lo nombre dels bordos que coble deu haver». Ce nombre a été fixé à seize pour les vers heptasyllabiques (éd. de Gatien-Arnoult, I, 202). Le cas de Raimbaud reste dans les normes.

dionaux qui, pour l'affirmation, emploient le mot *oc* ou *o*. Aucune des listes n'est limitative; on relève le français, le lombard, l'espagnol, à côté du normand, du picard, du breton, du flamand, de l'anglais, du navarrais et même de l'allemand; on souligne que le gascon «s'éloigne» des parlers d'*oc*.

CHAPITRE II

LA CITATION D'UN CASTILLAN INCONNU DANS UNE NOUVELLE DE RAYMOND VIDAL DE BESAUDUN

1. L'oeuvre.

Massó Torrents en a fait la remarque: «Si la vida de R. V. de B. no és gaire coneguda, prou ho són les seves obres»¹.

Raymond Vidal est originaire de Besaudun, aujourd'hui Besalú, une petite localité de Catalogne, près de Girone. On peut, avec Massó, assigner à cet auteur une période d'activité qui s'étend des alentours de 1160 aux alentours de 1210, ou avancer prudemment, avec Milá, qu'il vivait dans les dernières années du XII^e s. et dans les premières du suivant². Il reste peu de chose de son oeuvre lyrique: trois pièces entières, dont deux voient leur attribution discutée, et trois fragments d'un total de trente-deux vers. Son oeuvre grammaticale, le petit traité des *Rasos de trobar*, à elle seule, valut à Raymond Vidal la

¹ *Repertori* 1932, 155. Cf. *La cançó provençal en la literatura catalana* 1923, 344.

² Massó, l. c. Milá, *De los trovadores en España*, 1861, 326, suivi par Anglade, *Histoire sommaire de la littérature méridionale au moyen âge*, 1921, 156. Jeanroy, *Poésie lyrique*, 1934, I, 423, ne fournit aucune donnée chronologique; dans le même ouvrage, I, 223, on ignore d'après quels critères la nouvelle dont il sera spécialement question ici est datée d'«entre 1220 et 1230»; Jeanroy l'attribue d'ailleurs à Arnaud Vidal.

renommée. Enfin, de son oeuvre narrative, plus amplement conservée, nous avons trois *novas* ou «nouvelles» en vers octosyllabiques: *Unas novas vos vuelh contar*, qui est, avec *Flamenca*, un représentant du genre du *castia-gilos* ou «châtie-jaloux» (450 v.); *Abrils issi' e mays intrava* (1773 v.) et *En aquel* (ou bien, selon le ms. *So fo el*) *temps c'om era jays* (1968 v.)³.

La dernière nouvelle forme une petite anthologie des troubadours dont les différentes citations auraient été reliées par un argument narratif.

La trame en est la suivante. Une dame et une jeune fille d'Excideuil sont toutes deux amoureuses du même chevalier. Elles décident de s'en remettre de leur rivalité au jugement d'Hugues de Mataplana, un chevalier de Catalogne, par l'intermédiaire d'un jongleur. Cette entremise représentait au fond pour l'auteur une excellente occasion, ou un excellent prétexte, pour truffer sa nouvelle de citations de troubadours, qui valent pour autant d'avis ou d'arrêts en matière de casuistique amoureuse.

Les morceaux choisis, longs de quelques vers, sont presque toujours précédés de la mention de leur auteur.

Si on tient compte qu'après la parution de l'édition de Max Cornicelius, des fragments en partie inédits de la nouvelle ont été découverts à Florence et à Majorque, on en arrive dans l'ordre au dénombrement suivant:

Bernard de Ventadour, Perdigon, Raimbaud (d'Orange), Raymond de Miraval, Bernard de Ventadour, Arnaud de Mareuil, Fouquet (de Marseille), Guiraud (de Borneil), Guillaume de Saint-Didier, Guillaume Ademar, Giraud de Borneil par deux fois, Arnaud Daniel par deux fois et Guillaume de Saint-Didier, (Fouquet de Marseille), Bernard de Ventadour, Gui d'Ussel, Raymond Vidal de Besaudun, (Raymond de) Miraval,

³ Pour la bibliographie de Raymond, voir BdT 411, et pp. XXX-XXXI, ainsi que Massó, *Repertori*, 155-62. Pour la dernière nouvelle citée, j'ai utilisé l'éd. de Cornicelius (1888), assez défectueuse, et longue seulement de 1397 v. Deux fragments importants ont été depuis découverts et publiés, l'un à la Richardienne par Rajna, *Studj di filologia romanza* 5, 1891, 1-64, l'autre à Majorque par Moliner, *Boletín de la R. Academia de Buenas Letras de Barcelona* 6, 1911-12, 457-69, et 7, 1913-4, 137-40.

Pierre Bremon, Bernard de Ventadour, Guiraud le Roux, Raymond de Miraval, un Castillan (un Catalan dans le fragment de Perpignan), Raymond de Miraval, un Français, Raymond de Miraval par trois fois, Raymond Vidal de Besaudun, Raimbaud de Vaqueiras, Raymond de Miraval, (Raimbaud) de Vaqueiras, Hugues Brunenc, Fouquet (de Marseille) par deux fois, Joglairet, Raymond Vidal de Besaudun, Gaucelm Faidit, Raymond de Miraval, Bertrand (de Born), Fouquet (de Marseille) par deux fois, Peirol, (Guillaume de) Montanhagol, Gaucelm Faidit, Cadenet, Jausbert de Pucibot ⁴.

La plupart de ces troubadours appartiennent à la seconde moitié du XII^e s., et on compte parmi eux plusieurs grands ténors de la lyrique occitane. Quelques-uns prolongent leur activité dans les premières années du XIII^e s. Il ne se poserait en somme de difficulté chronologique que pour les auteurs repris dans le fragment de Barcelone, et tout spécialement pour Guillaume de Montanhagol, ce qui pourrait amener des doutes sur l'authenticité du passage, à moins qu'il ne faille revoir la propre chronologie de Guillaume de Montanhagol. Car il apparaît bien du texte qu'Hugues de Mataplana, protecteur de Raymond Vidal et poète lui-même ⁵, était encore en vie au moment de la rédaction, comme il résulte des v. 1077-8 :

e s'ieu no'y falh, per so nom es
N'Uc de Mataplan' apelat.

Or, Hugues mourut des suites de la bataille de Muret (12 septembre 1213). Le texte n'offre pas d'autres éléments de datation, car l'action s'en déroule dans un temps idéal, un temps passé et regretté, *En aquel temps c' om era jays* ...

2. La citation.

Parmi les citations relevées, on en rencontre une que Raymond Vidal attribue à un Castillan dont il déclare expressément ignorer le nom.

⁴ Toutes les citations ont été réunies, et la plupart d'entre elles identifiées, dans l'art. cité de Massó, *La cançó*, 348-65.

⁵ BdT 454 et 458; Massó, *Repertori*, 152-4.

Au cours d'un dialogue qui met en scène la dame et le chevalier dont elle est éprise, le chevalier protestant de sa parfaite loyauté, fait appel à un argument d'autorité:

Aissi com dis .I. Castelas,
mas no'us sabria so nom dir...

Dans les quatre manuscrits qui l'ont conservé, le passage se lit ⁶:

L	R
594 Tal donna no qero seruir Qi perme nos qera pregar de chauler o denprestar Per qi sporia enriquir. No li qero lo sieu pedir Pois tan dura mes de parlar.	Tal dona no quero seruir. Per me no si denhe preiar De cauayer degra pensar. peron se pogues enpeguir ia non queron lo sieu prendre.
600 vn poco deuria mentir. Person bon uassal meillurar.	.I. poco deuria mentir per son bon uassalh melhurar.
N	Frag. de Perpignan
594 Tal donna non quer eu ser uir. Que permi uos uoilla pre char. D ecaualier oden prestar. Per ques poria enrequir. N oli queiro el sepedir. Pos tan dura mes deparlar.	Tal dona no quiero dezir. Que por mi no quiera rogar. De cavaleiro de prestar. Por ques podria enrequir. No li quierol suyo pedir. Pues tan dura mes de fablar.
600 V n poco deuria mentir. P or son con uasal meillurar.	Vn poco deuria mentir. Por su vassallo meiorar.

⁶ Les vers qui précèdent la mention du Castillan sont:

«ieu vos avia bem. VII. ans
585 estat lials e dreichuriers,
e si fos fols, fals ni leugiers,
be m'o pogratz aver trobat,
e que'l fals cor desesperat
no m'aguessetz enqueras dit;
590 ans me degratz aver mentit
per so que'n estegues pus plas.»

J'imprime les versions de L, f. 79r, et de N, f. 20a, d'après des photographies mises à ma disposition par l'Institut de Recherche et d'Histoire des Textes (cf. ma n. 8, p. 157), et celle de R, f. 131v, col. 2

De ces quatre versions, celle de Perpignan offre le langage le plus hispanique, celui qu'on attend naturellement dans la bouche d'un Castillan, voire d'un Catalan. C'est donc le fragment de Perpignan que Cornicelius a choisi d'insérer quand il a édité le texte de la nouvelle.

L'éditeur brandebourgeois tient le passage pour castillan ⁷, opinion qui était déjà celle du Roussillonnais Alart, l'archiviste qui a publié le fragment de Perpignan ⁸, et qui sera celle plus tard du Catalan Massó Torrents ⁹ et d'Alfred Jeanroy ¹⁰.

C. Michaëlis de Vasconcellos, dans le *Grundriss* de Groeber, pense que la citation du Castillan inconnu, qu'elle réduit aux trois vers *Tal dona non quero servir; Pero me non si denhe preiar: Ja non quero lo sieu prendre*, est écrite sans aucun doute en portugais plutôt qu'en castillan ¹¹. Lang est du même avis: «Comme nous savons que les troubadours castillans de l'époque utilisaient le dialecte galicien pour leurs compositions lyriques, et qu'une partie du passage en question appartient,

et 3, d'après le ms. de la B. N. Pour ces mss., voyez respectivement Pelaez, *Studj romanzi* 16, 1921, 107; Cornicelius, o. c., 58, var. d'après des n. de F. Fenwick; Mahn, *Gedichte* II, 1862, 29. Enfin, le texte du fragment de Perpignan est imprimé d'après l'éd. d'Alart, *Un fragment de poésie provençale du XIII^e siècle*, dans *Revue des langues romanes* 4, 1873, 233.

⁷ O. c., 83.

⁸ Art. c., 231-2. Le vers 19 du fragment de Perpignan offre le texte suivant: «Aixi com dix us cathalas». Alart estime que «le mot *Cathalas* ne figure ici que par simple distraction, car les vers cités ne sont que du pur *castillan* ou espagnol». La «distraction» paraît probable quand on pense que le fragment provient d'un registre notarial des Pyrénées-Orientales.

⁹ *La cançó*, 357.

¹⁰ *Poésie lyrique*, I, 223 («un castillan légèrement teinté de provençal»).

¹¹ «Auche Raimon Vidal legt (um 1180) einem hispanischen Troubadour drei Reihen in den Mund, die peninsular sein sollen und unbedingt eher portug. als kastilisch sind: *Tal dona non quero servir; Per me non si denhe preiar; Ja non quero [sic, Mahn ayant queron] lo sieu prendre*». Éd. de 1897, II, 2, 173, n. 1. Soulignons l'erreur dans la datation, la fausse estimation des vers allophones (trois sur huit), enfin le choix exclusif contestable de la leçon du ms. R qui indique que la romaniste s'est servie de l'éd. de Mahn, non citée.

selon toute apparence, à cet idiome, nous avons raison de supposer que ces vers voulaient être galiciens plutôt que castillans»¹². Michaëlis est revenue sur la question dans les commentaires à son édition du chansonnier d'Ajuda. Assez curieusement, l'érudite portugaise persiste à ne prendre en considération que trois vers, 594-595 et 598, qu'elle groupe sans solution de continuité et dont elle propose deux restaurations portugaises, voire une restauration castillane de la version de Perpignan dont les vers «apparaissent castillanisés». À la portugaise:

«tal dona non quero servir
que por mi non denhe pregar [*ou* rogar],
ja non quero o seu pedir»,

ou: «tal dona non quero dizer
que por mi non queira pregar [*ou* rogar]
nen lhi quero o seu prender».

À la castillane:

«tal dona no quiero dezir
que por mi no quiera rogar
nol [*ou* nil] quiero lo suyo pedir»¹³.

¹² «Ramon Vidal, again, quotes in one of his poems a few lines which he attributes to a Castilian trobador. As we know that the Castilian trobadores of the time used the Galician dialect for their lyric compositions, and a portion of the passage in question has every appearance of belonging to that idiom, we are justified in assuming that these lines were meant to be Galician rather than Castilian.» *Modern Language Notes*, 10, 1895, 209. Lang renvoie à Milá (je n'ai pas à ma disposition la deuxième édition de *De los trovadores en España* parue dans les *Obras completas*, t. II, 1889; dans la première éd., je ne vois pas que le savant espagnol ait exprimé d'avis sur la nature linguistique du passage en question). Lang renvoie aussi à C. Michaëlis, *l. c.*

¹³ *Cancioneiro da Ajuda*, 1904, II, 734-5. C. Michaëlis rectifie sinon la date de composition de la nouvelle, du moins celle d'activité du troubadour (1175-1215). Bien qu'elle signale en note l'éd. de Cornicelius, elle ne paraît pas l'avoir utilisée, car elle reproduit encore Mahn, soit la version de R.

Plus récemment, Frank, dans son petit mémoire sur *les Troubadours et le Portugal*, affirme aussi, sans autre, que la citation est en portugais ¹⁴.

Un fait est certain: il n'y a dans l'esprit de Raymond Vidal aucune intention de parodier un texte hispanique.

L'auteur a voulu apporter sur un point précis de casuistique amoureuse l'avis d'un Castillan dont il ne sait pas le nom, et l'intention est sérieuse, non pas burlesque, ni même plaisante. De plus, comme nous voyons Raymond Vidal rapporter en langue d'oïl l'avis d'un Français dont il ne sait pas davantage le nom ¹⁵, nous sommes certains que c'est dans la langue originale qu'il rapportait l'avis d'un Castillan.

Quelle était cette langue? Les opinions, comme on l'a vu, se sont partagées en deux groupes divergents.

Tous les critiques sont cependant d'accord pour reconnaître la nature hispanique de la langue de la citation.

Qui se livre à un examen linguistique même rapide, est amené à constater que la langue employée dans le fragment de Perpignan tend vers le castillan.

Dès cette constatation, Cornicelius a arrêté son choix, la citation qu'il s'impose de retenir comme originale est celle qu'offre le fragment de Perpignan. Le parti pris est évident, d'autant plus que l'éditeur se défie généralement des leçons de ce manuscrit. L'erreur est aussi visible qui consiste à confondre toute la tradition manuscrite d'une pièce avec un de ses représentants.

Il existe un indice ténu, mais sérieux, pour que la version de Perpignan résulte d'une castillanisation d'un texte occitan, et non que la langue en soit, comme le voulait Jeanroy, «un castillan légèrement teinté de provençal».

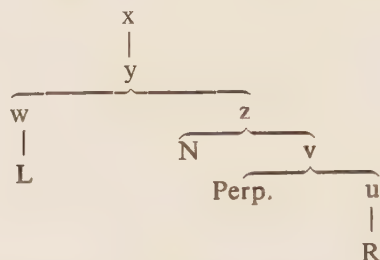
On lit, dans le fragment de Perpignan à la rime du v. 594, le verbe *dezir*. Ce mot remplace le verbe *servir* de la version originale (cf. LNR) et est la traduction du *dir* occitan à la rime

¹⁴ *Mélanges G. Le Gentil*, 1949, 208. Frank place la nouvelle «peu après 1220»: cette datation est probablement inspirée par Jeanroy (voir ci-dessus n. 2).

¹⁵ R. 2014.

du v. 593: un *lapsus calami*, en somme, mais lourd de conséquence pour l'authenticité du castillan de la citation. Ce lapsus prouve en effet que le copiste du fragment même connaissait le castillan, ce qui revient à dire que lui-même a pu, en recopiant son texte vers après vers, accorder à la langue castillane les propos prêtés à un Castillan.

L'arbre généalogique des manuscrits tel que le donne Cornicelius ¹⁶ s'établit ainsi:



Dans de semblables conditions de transmission, se vérifierait mon hypothèse d'une castillanisation due au copiste même du fragment perpignanais, et cette castillanisation se serait opérée à partir d'un texte occitan.

En corollaire, pour une restauration du texte original, il convient d'écarter péremptoirement le fragment de Perpignan: ainsi, les formes *dezir* (de là * *dizer*) et *rogar* seront tenues pour nulles et non avenues. Par contre, il faut attribuer une plus haute valeur au texte de LN, et une moindre au texte transmis par R où des formes comme *degra pensar*, *pogues empeguir*, *prendre*, procèdent d'interprétations instructives en soi, mais aberrantes ¹⁷.

3. Restauration de la citation.

La version de Perpignan ramenée à sa juste valeur, il importe, dès lors, de souligner avec Lang que la langue lyrique

¹⁶ P. 64.

¹⁷ Par exemple, *empeguir* «se conduire en sot», postule *enrequir* (cf. Perpignan) «enrichir», par confusion graphique du r long avec p, et du q avec g.

de la Péninsule ibérique — et donc des «Castillans» — au début du XIII^e siècle est le galicien-portugais, et de nous orienter vers une restauration galicienne-portugaise du texte occitanisé à des degrés divers, voire castillanisé.

Le v. 594 a à peine besoin d'être restauré: *Tal dona non quero servir*. Également acceptable à la place de *quero* est la forme renforcée *quer'eu*, que propose le manuscrit N.

Le v. 595 est d'une manipulation délicate. Il commence par un pronom relatif, comme l'indiquent les manuscrits LNp (je désigne dorénavant par p le fragment de Perpignan) contre R. Ce relatif ne peut être *qui*, comme en occitan, mais *que*, comme dans N et dans la version castillanisée de p. Faut-il adopter le *por mi* de ce dernier texte, ou maintenir plutôt la préposition *per* (LNR) dont on a deux exemples d'emploi devant *mi* pour toute la lyrique galicienne-portugaise¹⁸? Il semble ensuite que nous ayons un membre de vers qui corresponde au vers précédent: adverbe de négation, semi-auxiliaire et infinitif. L'adverbe de négation est dans LRp. La lecture de N, *uos*, plaide encore pour une forme *nos*. *Nos* se décompose en l'adverbe de négation suivi de la forme appuyée du pronom réfléchi de la troisième personne. Le manuscrit R qui néglige le relatif en tête du vers, pour maintenir la mesure développe le pronom réfléchi *si*. *Nos*, que les modernes écrivent *no's*, n'est pas possible en portugais comme il l'est en occitan, et comme on ne peut retenir pour le sens la possibilité d'un emploi des cas obliques du pronom personnel de la quatrième (*nos*) ni de la cinquième personne (*vos*), on est amené, pour conserver la mesure octosyllabique du vers, à postuler l'emploi de l'adverbe de négation *no[n]* (cf. p *no*). Le semi-auxiliaire est *querer*, mais son emploi confirmé par les deux traditions Lp et par le parallélisme avec le vers précédent, est peu pensable en occitan et a choqué des copistes qui ont

¹⁸ Voir le Glossaire de A dans *Revista Lusitana* 23, 1921, s. v. *per* (prép.). Il est exclu, contrairement à ce que pensait C. Michaëlis, que dans l'incipit de la pièce *Per mi sei eu o poder que amor* de João Soares Coelho (A182), *per* puisse être adverbe, car l'emploi de la préposition traduit ici la valeur médiatrice de l'expérience personnelle: «Par moi je sais le pouvoir qu'amour / a sur ceux qu'il tient en son pouvoir, / car il me fait en de telles transes», etc.

cherché des solutions de rechange, à témoin, N *uoilla*, et R *denke*. Il semble que *queira*, ou à la rigueur *quera* ¹⁹, soit à proposer comme troisième (plutôt que comme première) personne du subjonctif présent. On pourrait aussi penser que le verbe portugais puisse être à la troisième personne de l'indicatif présent, *quer*, la subjonctivation en *quera* étant le fait d'un copiste occitan (cf. L). Le verbe à l'infinitif est dans LNR *pregar* (*prechar*, *preiar*) avec le sens de «prier» comme le montre la traduction de p, *rogar*. Dans la lyrique galicienne-portugaise, je n'ai pas relevé d'emploi de *pregar* (lat. *praedicare*) avec un autre sens que «prêcher» ²⁰. Par contre, *rogar* y est bien représenté.

Son emploi est cependant douteux ici, car les deux axes de la tradition manuscrite bifide de la nouvelle requièrent une forme *pregar* dès l'archétype. *Pregar* pose par contre deux difficultés: d'une part, il paraît mal attesté dans la lyrique galicienne-portugaise, et d'autre part son emploi ne donnerait pas plus de sens à la phrase que n'en donne *rogar*, à tel point que Cornicelius ²¹ se pose la question: «Ist hinter 595 eine Lücke anzunehmen?» De deux choses l'une, ou on retient l'existence d'une lacune après le v. 595, ou on admet la correction suivante: *pregar* serait une erreur de lecture, ou, si on veut, un ajustement graphique, de *preçar* (ou *prezar*) qu'on trouve bien attesté dans la lyrique galicienne-portugaise ²². Qu'on choisisse l'une ou l'autre de ces supputations, il reste que l'une et l'autre font admettre une faute dès l'archétype de la nouvelle de Raymond Vidal. Non sans hésitation, je suggère que le v. 595 doit

¹⁹ Représenté dans les *Chansons de sainte Marie* d'Alphonse X, cf. Nunes, *Compêndio de gramática histórica portuguesa*, 5^e éd., 1956, 329.

²⁰ *Ffrade preegador* est dans la «raison» de la pièce *Pois teu preyt' anda juntando* d'Estevam da Guarda (V913 = B1308). Voir aussi le glossaire des *Chansons de sainte Marie* par M. Mettmann, t. IV, 244 b, s. v. *pregador*, *pregar*, et *pregar* (un ex. au sens de «demander»).

²¹ P. 83.

²² Voir le glossaire de A, s. v. *preçar* et *prezar*; le glossaire de B, éd. Machado, t. VIII, 1964, s. v. *preçada*, *preçadas*, *preçado*, *preçam*, *preçan*, *preçar*, *preçaria*, *preças*, *preçaua*, *preçauan sse*, *prezaua*; le glossaire de l'éd. des *Cantigas d'escarnho e de mal dizer* de M. Lapa, 1965, s. v. *preçar*.

être restauré en * *que per (por?) mi non quera (queira?) preçar*, ou encore en * *que per (por?) mi non se quer preçar*.

Le v. 596 ne pose de problème qu'à partir de son second hémistiché, le premier étant *de cavaleir'*, avec élision de la voyelle finale²³. La conjonction occitane *o* s'écrit en portugais *ou*. Le copiste de R n'a pas toléré la syntaxe périlleuse du passage et a inventé une solution très personnelle en déterminant le nom «chevalier». La concordance de LNp montre pourtant que la conjonction doit être maintenue. Le verbe du second hémistiché est *enprestar*, auquel la version castillanisée préfère le simple *prestar*²⁴. On doit penser à un emploi substantivé du verbe. À peine retouché, le vers devient * *de cavaleir' ou d'enprestar*.

Le v. 597 offre plus de difficultés. D'abord, la forme du conditionnel portugais qui équivaut à la forme du conditionnel I en occitan, est *poderia*. Ensuite, le verbe *enriquir* (*enrequir*) n'existe pas en portugais, où on trouve *enriquecer* (*enrrequecer*) attesté dans la lyrique galicienne-portugais et *enricar* qui ne paraît pas attesté avant le XVI^e s. et probablement ne conviendrait pas ici pour la rime. Si on ajoute, enfin, que la forme appuyée du pronom occitan *s* doit être restituée en *se*, on obtient sur la foi d'une reconstruction littérale, un vers qui dépasse la mesure. Peut-on concevoir la reconstruction * *per que se poder enriquir*, dans laquelle *poder* serait la troisième personne du subjonctif futur, et *enriquir* un *hapax legomenon*, un peu comme *enrrequentar* à la rime du v. 4 du couplet 13 de la 281^e *Chanson de sainte Marie* d'Alphonse X?

Les v. 598-9 ont à peine souffert de l'occitanisation ou de

²³ Cas d'une voyelle atone suivie d'une voyelle atone, cf. M. Cunha, *Estudos de poética trovadoresca*, 1961, 35 (o+o).

²⁴ Je ne vois pas que ces verbes soient largement représentés. *Enprestar* est à la quatrième ligne d'un fragment de nature douteuse — s'agit-il d'une pièce attribuable à Alphonse Eanes do Coton, ou d'une «raison»? — qui se trouve dans le ms. V 88 b, et commence par *A quantos sabem trobar*. Voir aussi les pièces d'Alphonse le Savant, *Pero da Pont' a feito gran pecado* (V68 = B485), v. 18, et de Gil Perez Conde, *Jograr, tres cousas avedes mester* (B1515), v. 5. *Prestar* est à la rime du v. 19 de la pièce de Martin Soares que je publie; voir aussi *Huñ cavaleyro avya* de Pierre de Portugal (V1039), v. 27.

la castillanisation du texte: * *Non lli quero o seu pedir, / pois tan dura mh'e de falar*. La leçon *queron* de R peut être particulièrement conservatrice, et représenter *quer'eu*.

La reconstruction des v. 600-1 est compromise par l'excédent de syllabes qui nuit à la mesure, puisque *deveria*, qui correspond à *deuria* fait quatre syllabes au lieu de trois, et qu'il en va de même pour *vassalo* transposé en *vassal*. Peut-on éliminer l'article devant *pouco*? On peut toutefois considérer que le traducteur du fragment de Perpignan retrouvait en éliminant le qualificatif *bon*, la formulation originelle que l'archétype avait modifiée en introduisant ce même adjectif propre à assurer la mesure du vers occitan. Je lirais: * *pouco deveria mentir / por seu vassalo melhorar* ²⁵.

Au terme de mon analyse, et non sans souligner l'absence de certitude qui préside à ce genre de travail, je propose pour le huitain la lecture suivante:

Tal dona non quero servir,
595 que per mi non quera pregar
de cavaleir' ou d'enprestar
per que se poder enriqueir (?).
Non lli quer'eu o seu pedir:
pois tan dura mh'e de falar,
600 pouco deveria mentir
por seu vassalo melhorar.

4. Portée et intérêt de la citation.

Le sens des huit vers est malgré tout assez clair: «Je ne veux pas servir celle-là (telle dame) qui pour moi ne veuille (veut) faire cas d'un chevalier ou d'un prêt (litt. d'un prêter) par quoi elle se pourrait enrichir. Je ne lui veux pas demander son bien: puisqu'elle m'est si dure en paroles, elle devrait mentir peu pour consoler son vassal».

Nous sommes en présence d'un fragment, et même très probablement d'un couplet d'une chanson d'amour. Il est intéres-

²⁵ *Melhorar* est employé en port. avec le sens qu'il a en occitan de «améliorer le sort ou la fortune de quelqu'un», dans les pièces *Disseron mh'ora de vos hũa ren* de João Perez d'Aboim (V273 = B670), à la rime du v. 3, et *Muyto te vejo, Lourenço, queixar* de João Garcia de Guilhade (V1105 = B1494), à la rime du v. 4.

sant de constater que ce fragment, de par la date de la nouvelle de Raymond Vidal, prend place parmi les plus anciens vestiges de la lyrique galicienne-portugaise.

On y trouve les deux personnages nobles que l'amour unit, la dame (*dona*) et le poète, celui qui parle à la première personne en son nom propre, et qui est aussi chevalier (*cavaleiro*). On y trouve cette conception originale de la lyrique des troubadours, l'extension aux relations amoureuses du lien féodal, la dame étant implicitement la suzeraine du chevalier qui se déclare son vassal (*vassalo*) et qui doit se mettre à son service (*servir*) sous certaines conditions. On y trouve (cf. v. 595-6) ce motif abondamment illustré: la dame dédaigneuse du chevalier qui aspire à son amour et se plaint des rigueurs qu'il encourt. On y trouve aussi l'utilisation systématique de termes empruntés au commerce, qui s'appliquent au commerce amoureux: la demande ne s'adresse pas au capital (*Non lli quer'eu o seu pedir*); la notion de service implique l'estime de celui qui le rend (v. 594-6) et doit se fonder sur celle de profit mutuel, un prêt à intérêt, d'une part (v. 596-7), une amélioration de la fortune, de l'autre (v. 601). C'est néanmoins, il n'est pas inutile de le souligner, l'idée du mensonge consolateur et de la feinte des sentiments (v. 600-1), qui avait frappé Raymond Vidal, et qui justifie à cet endroit de la nouvelle l'insertion de la citation d'un Castillan (cf. le v. 590 de la nouvelle, *ans me [R men] degratz aver mentit*).

Pas plus que mes devanciers, je n'ai retrouvé dans les pièces galiciennes-portugaises conservées, celle dont ce couplet fut extrait. Il s'agit donc d'un fragment de pièce perdue. J'attirerai cependant l'attention sur une pièce due à l'un des plus anciens troubadours, Martin Soares, et qui contient plusieurs similitudes conceptuelles avec le fragment du Castillan, à côté, bien sûr, de divergences qui sautent aux yeux. Voici *in fine* une édition nouvelle de ce texte:

- I Eu soon tan muit' amador
 Do meu linnagen, que non sey
 al no mundo querer mellor
 d'ũa mia parenta que ei,
5 e quen sa linnagen quer ben,
 tenn'eu que faz dereit' e sen,
 e eu sempr' o meu amarei.

- II [E]senpre serviç' e amor
eu a meu linnagen farei,
10 entanto com' eu vivo for
esta parenta servirei
que quero mellor d'outra ren,
e muito serviç' en mi ten
se eu poder e poderei.
- III 15 Pero nunca vistas moller
nunca chus pouc'algo fazer
a seu linnagen, ca non quer
en meu preito mentes meter,
e poderia me prestar,
20 par Deus, muit' e non lle custar
a ela ren de seu aver.
- IV E veede se mi-a mester
d'atal parenta ben querer,
que m'ei a queixar se quiser
25 lle pedir alg' ou a veer;
pero se me quisesse dar
algo, faria-me preçar
atal parenta, e valer.²⁶

²⁶ Le texte est transmis par le seul manuscrit A, p. 95a-b. Mon édition était déjà préparée quand a paru celle de Mme V. Bertolucci, *Le Poesie di Martin Soares*, 1963, 57-58, qui est, dans l'ensemble, fondée sur les mêmes critères que la mienne et en diffère par la ponctuation et sur quelques points mineurs (v. 1, 6, 7, 16). Au v. 8, je crois l'élision nécessaire, et j'adopte une correction fondée sur le retour de la conjonction en tête de plusieurs vers. Quant à l'attribution de la pièce à Martin plutôt qu'à Paay Soares de Taveiros, je me range provisoirement à l'avis de Mme Bertolucci, pp. 27-8 (avis déjà exprimé dubitativement dans l'éd. de M. et Mme Machado, cf. ci-dessous). On consultera aussi avec profit les éd. suivantes: F. Diez, *Jahrbücher für wissenschaftliche Kritik* 1830, 166-7, rééd. par Breymann, 1883, 77-8 (le texte est d'après l'éd. de Stuart, f. 48 r); Varnhagen, *Trovas* 1849, 160-1, n° 156, assez défectueuse (v. 8, 13, 14, 16, 25, 27); C. Michaëlis, *Randglossen XIV*, *Zeitschrift für romanische Philologie*, 28, 1904, 390; la même, *Cancioneiro da Ajuda* I, 80-1, n° 37, cf. Nobiling, *Romanische Forschungen* 23, 1907, 357 (v. 25); d'après l'éd. précédente, Novello, *Antica lirica portoghese*, 1921, 30-1, n° 23 et M. Marques Braga, I, 1945, 78-9; S. Pellegrini, *Auswahl altportugiesischer Lieder*, 1928, 5-6, n° 7; M. et Mme Machado, *Cancioneiro da Biblioteca Nacional*, VI, 1958, 393-4, n° 1570. Éd. diplomatique par M. Carter, *Cancioneiro da Ajuda*, 1941, 24.

«Moi, j'aime à ce point mon lignage, que je ne sais aimer rien d'autre au monde qu'une parente que j'ai, et celui qui aime son lignage, je tiens, moi, qu'il est plein d'usage et raison, et j'aimerai toujours le mien.

II Et toujours je donnerai service et amour à mon lignage, tant que je vivrai je servirai cette parente que j'aime plus que toute autre chose, et en moi elle a son serviteur autant que je le puisse et que je le pourrai.

III Mais vous n'avez jamais vu femme faire moins pour son lignage, car elle ne veut pas se mettre en mon «plaid», et elle pourrait me prêter, par Dieu beaucoup sans qu'il lui en coûte à elle rien de son avoir.

IV Et voyez s'il me faut bien aimer cette parente, car j'aurais à me plaindre si je voulais lui demander quelque chose ou la voir; mais si elle me voulait donner quelque chose, elle me ferait «gagner du prix», cette parente, et «valoir».

Il est particulièrement intéressant de relever dans cette pièce galicienne-portugaise la même utilisation des conventions du commerce amoureux que dans la citation du Castillan.

Du point de vue métrique, le schème strophique du huitain

a b b a a b a b
8 8 8 8 8 8 8 8

apparaît comme original, puisqu'il n'appartient pas à la lyrique galicienne-portugaise, où on trouve cependant avec des vers octosyllabiques de très rares exemples de couplets faits de quatrains sur le schème abba et abab²⁷. Le groupement de deux quatrains de structure différente ne paraît pas fournir d'explication satisfaisante. Et on ne peut pas davantage considérer que la structure strophique abbaabab soit d'origine occitane, puisqu'on ne la rencontre qu'une seule fois dans quelques couplets d'une chanson d'un des derniers troubadours du XIII^e siècle, Guiraud Riquier, qui, il est vrai, fréquenta beaucoup l'Espagne²⁸.

²⁷ Cf. M. Tavani, *Repertorio* 1967, p. 138, n° 127, et p. 94, n° 57.

²⁸ Cf. I. Frank, *Répertoire*, t. I, 1953, p. 92, n° 473.

CHAPITRE III

PICANDON, LE JONGLEUR DE SORDEL

1. La tenson entre João Soares Coelho et Picandon.

— Vedes, Picandon, soo maravilhado,
eu, d'En Ssordel, que ouç' en [en]tenções
muytas e boas e [en] mui boos soes,
como fui en teu preyto tan errado,
5 poys non sabes jograria fazer;
por que vos fez per corte guarecer:
ou vos, ou el, dad'ende bon recado.

— Johan Soarez, logo vos é dado,
e mostrar vo-lo ey en poucas razões:
10 gran d[er]eyt'ei de gaar [muitos] dões,
e de seer en corte tan preçado
como segrel que diga mui ben: «Ves,
en canções, e cobras, e *serventes*,
que sejo de falimento guardado.»

15 — Picandon, por vos vos muyto loardes,
non vo-lo cataran por cortesia,
nen por entrardes na tafularia,
nen por beverdes, nen por pelejardes,
e sse vos esto contaren por prez,
20 nunca Nostro Senhor tan cortes fez,
como vos sodes, se o ben catardes.

— Johan Soarez, por me deostardes
non perz'eu por esso mha jograria,
e a vos, senhor, melhor estaria

25 d'a tod'ome de segre ben buscardes,
ca sey canções muytas e canto ben,
e guardo me de todo falimen,
e cantarey cada que me mandardes.

— Sinher, conhosco mi vos, Picandon,
30 e do que dixi peço vos perdon,
e graçir vo-l'ey se mi perdoardes.

— Johan Soarez, mui de corazon
vos perdoarei, que mi dedes don
e mi busquedes prol per u andardes.¹

¹ Ms. unique: V 164d-165a. La foliotation de l'original du ms. B est indiquée en marge du premier vers du couplet III par le chiffre 255. Autres éd. Monaci, *Canzoniere portoghese della Bibl. Vaticana*, 1875, 352-3, n° 1021. Braga, *Cancioneiro portuguez da Vaticana*, 1878, 193. De Lollis, *Vita e poesie di Sordello*, 1896, 28, n. 2 (couplet I). C. Michaëlis, *Cancioneiro da Ajuda*, 1905, II, 653-4. Nunes, *Crestomatia Arcaica*, 5^e éd. 1959, 415-6 (inspirée de la précédente). M. et Mme Machado *Cancioneiro da Bibl. Nacional*, VII, 1960, 117-8, n° 1668. M. Lapa, *Cantigas d'escarnho e de maldizer*, 1965, 364-5, n° 239.

Observations sur le texte:

1 picandou. 2 ouço. La correction que je propose est paléographique-ment plus économique que celle de C. Michaëlis (suivie par Nunes et Lapa) *Sordel [de] que ouço entenções*, et elle est aussi plus satisfaisante pour le sens et la métrique. 3 La correction, qui est déjà chez De Lollis, s'impose; le ms. ayant ey, le *ẽ* probable dans les manuscrits antérieurs a été pris pour un i grec ponctué. Les autres éditeurs laissent le vers hypométrique d'une syllabe (*boos* compte pour une, comme *soo* au v. 1), lisent *e mui* (Machado, *e y mui*, ce qui ne donne pas de sens clair), et mettent ainsi les «sons» sur le même pied que les «tensons». 4 La correction des époux Machado, *end'eu* pour *enteu* du ms. est ingénieuse dans la mesure où on échappe par là au tutoiement peu compréhensible dans la lecture de tous les éditeurs en regard du *sabedes* du v. suivant: mais la correction est sans objet si on se reporte au v. 5 du ms. 5 Ce vers comporte en effet la leçon *sabes* qui a été lue *sabedes* par Monaci, et qui, reproduite successivement par tous les éditeurs, prouve une seule chose: qu'ils n'ont pas recouru sur ce point au ms. original. 10 deytei. Outre cela, le ms. reste hypométrique de deux syllabes, je supplée *muitos*, suivant M. Lapa plutôt que *ricos* de C. Michaëlis et Nunes. 11 *precado*. 12 à 14 Ces vers font difficulté. Dans *ves*, il ne peut s'agir que d'une forme verbale, la deuxième personne de l'impératif de *ver* comme l'ont compris C. Michaëlis, Nunes, M. et Mme Machado. L'hypothèse de M. Lapa, qui voit dans *ves* une corruption de *mes*, est ingénieuse, mais elle suppose que Picandon insère

I «Voyez, Picandon, je suis stupéfait, moi, de Messire Sordel, que j'entends dans des tençons nombreuses et bonnes, et sur de très bons airs, comment il s'est à ce point trompé sur ton affaire, puisque tu ne sais pas l'art de la jonglerie; pourquoi se fait-il votre protecteur à la cour, ou vous, ou lui, donnez-en une bonne explication.

II Jean Soares, aussitôt elle vous est donnée et je vous l'exposerai en peu de mots: j'ai grand droit de gagner de nombreux dons et d'être à la cour aussi prisé, comme un ségrier qui dise très bien: «Vois, en chansons et couplets et sirventes combien je me garde de (toute) erreur».

III Picandon, de ce que vous vous louez vous-même beaucoup, on ne vous le tiendra pas pour «courtoisie», ni de ce que vous entrez dans la taverne, ni de ce que vous buvez, ni de ce que vous vous disputez, et, si on vous compte cela pour «prix», jamais Notre-Seigneur n'a fait un homme aussi courtois que vous, si vous considérez bien la chose.

IV Jean Soares, parce que vous m'injuriez, je n'en perds pas pour autant mon art de jongleur, et à vous, messire, il vous

en discours direct un propos tenu par le *segrel*, et que ce propos est partiellement en langue occitane (de là, la correction du même éditeur de *canzões* en *cançós*, qui est superflue, cf. v. 26); tout au plus, le *z* de *canzões* pourrait-il être corrigé en *ç* comme au v. 23, *perz'* pourrait être écrit *perç'* et au v. 32, *corazon* être orthographié *coraçon*.

Je retiens la possibilité d'un discours direct, seule satisfaisante pour expliquer le tutoiement, mais je le poursuis jusqu'à la fin du couplet, et je suis ainsi amené à supprimer en tête du vers 14 la copule *e*, entraînée par l'énumération du v. 13. Les autres éditeurs (sauf les Machado, dont le texte est semi-diplomatique) ont été amenés, pour réduire l'hypermétrie du v. 15, qui comporte une syllabe excédentaire, à lire *falimen* plutôt que *falimento* (le premier en conformité avec l'usage qu'en fait Picandon à la rime du v. 27). Indirectement, la lecture du ms. exclut ce type de correction, parce que la forme verbale du v. 15 est *seio* et non *seia* qui serait sur le même pied que le *diga* du v. 13. Ici, comme plus haut au v. 5, les éditeurs ont été mal inspirés de se fier à la lecture de l'éd. diplomatique de Monaci. Au reste, mon idée trouve un appui dans certaines conclusions de tençons. Qu'il me suffise de citer le v. 29 de celle qui oppose João Garcia de Guilhade et le jongleur Lourenço, «Ves, Lourenço, ora m'assanharey» (V1104 = B1493). 17 en tardes. 26 ca eu sey. Le pronom rend le vers trop long d'une syllabe (C. Michaëlis, Nunes, M. Lapa, le suppriment).

conviendrait mieux de vouloir du bien à tout homme de l'art, car je sais beaucoup de chansons et je chante bien, et je me garde de toute erreur, et je chanterai chaque fois que vous me commanderez.

V Monseigneur, je me rends à vous, Picandon, et de ce que j'ai dit je vous demande pardon, et je vous remercierai si vous me pardonnez.

VI Jean Soares, de grand cœur je vous pardonnerai, pourvu que vous me fassiez un cadeau et que vous me cherchiez du profit partout où vous irez.»

La dispute qu'on vient de lire est intéressante à plus d'un titre, et elle jette quelque lumière sur le mode de propagation de la lyrique occitane vers la lyrique galicienne-portugaise.

2. Qui est Picandon?

Nous n'avons pas conservé d'autres traces de ce personnage. Il résulte clairement de sa tenson avec João Soares Coelho qu'il est au service et sous la protection du troubadour occitan d'origine italienne, le célèbre Sordel. Il ressort également du même texte qu'il se considère comme un *segrel* (v. 12), un *ome de segre* (v. 25), comme il dit.

Cette catégorie de jongleurs paraît propre à l'Espagne. Guiraud Riquier la mentionne dans la réponse qu'il rédigea sans doute au nom du roi Alphonse X pour la supplique «sur le nom des jongleurs»² qu'il avait adressée au souverain en 1274.

² BdT 248, X. La «supplicatio que fe Guirautz Riquier al Rey de Castela per lo nom de joglars l'an MCCLXXIIII» a d'abord été éditée par Pfaff, dans Mahn, *Werke*, IV, 1853, 163-82, et étudiée par J. Anglade, *Le Troubadour Guiraut Riquier*, 1905, 122-53. Je me suis servi de la dernière édition, accompagnée d'intéressants commentaires, qu'a donnée M. E. Vuolo, *Per il testo della supplica di Guiraut Riquier ad Alfonso X*, dans *Studi medioevali* 9, 1968, 729-806. Le document est d'un grand intérêt pour l'histoire des littératures modernes: un des premiers en date, il pose la question des rapports du poète et de la société où il vit, même s'il ne donne à cette question qu'une réponse scolastique.

Le raisonnement de Guiraud Riquier épouse en effet celui de l'École. Le monde, fait-il valoir, se divise en six classes, clairement séparées et

Bien qu'il doute du succès d'un édit qui, en réglementant le port des titres, mettrait de l'ordre dans une réalité confuse et mêlée, le roi consent à rétablir la distinction originelle, fon-

hiérarchisées: les clercs, les nobles, les bourgeois, les marchands, les artisans, les paysans. On constate que les représentants de ces classes reçoivent, selon la fonction qu'ils occupent, un nom spécial. Ainsi, on peut être régulier ou séculier; on est rarement simple clerc; on peut être roi, comte, marquis: c'est un ordre établi aux origines, pense Guiraud Riquier. Son embarras apparaît quand il passe au détail de la bourgeoisie qui n'a qu'un nom, celui de *borzes*. Lorsqu'il définit les privilèges moraux des bourgeois, c'est pour les montrer comme les émules des chevaliers, capables de prendre les armes pour la guerre ou la chasse, capables surtout d'esser *amoros*. Les marchands, selon leur activité, reçoivent un nom particulier, il en va de même des artisans, et des paysans qui forment deux groupes, celui des cultivateurs (laboureurs, bêcheurs, viticulteurs) et celui des éleveurs (bérgers, vachers, gardiens de chevaux, porchers). Tous ces noms sont bien venus, leur ordre est respectable.

Il serait souhaitable, selon Guiraud, que le même ordre régnât dans une classe particulière qui vit en marge de la société, et où troubadours et jongleurs se trouvent confondus. Cette confusion, aux débuts de la *joglarria*, n'existait pas: ce sont quelques hommes intelligents qui ont inventé le métier de jongleur afin de mettre les grands en joie et de les inciter à l'honneur par le moyen de la musique. Les troubadours viennent ensuite, qui chantent et louent les preux et les incitent aux belles actions. De quoi on peut conclure qu'au départ les fonctions étaient différenciées. Cette situation, Guiraud le déplore, n'existe plus, et il suggère au grand roi de la rétablir en distinguant entre ceux qui «trouvent», qui composent chansons et vers, qui agissent d'ailleurs sous l'inspiration de Dieu (v. 760-4), et les autres, les jongleurs musiciens dont la gloire est fugitive.

On partagera donc en quatre catégories tout ce monde mêlé. Dans la première, les *bufos* (ainsi qu'on dit en Lombardie) qui n'auront pas l'entrée des cours et qui resteront les amuseurs du peuple. Après eux, viendront les *joglars*, assez policés pour fréquenter les cours où ils pourront jouer de divers instruments et réciter les *novas* («nouvelles en vers») et chanter des chansons qui auront été composées par les représentants de la troisième catégorie, celle des troubadours «qui font eux-mêmes des danses, des couplets et des ballades joliment composées». Quelques-uns de ceux-ci, par l'excellence de leur art, parce qu'ils savent composer chansons, vers parfaits, contes de *bon grat*, et poèmes didactiques, par la *maestria* qu'ils ont *del sobiran trobar* (v. 285), mériteront le titre suprême, celui de *Doctor de trobar* (v. 305). La «courtoisie» est la loi qui fera respecter les distinctions ainsi établies.

dée en raison et en vérité³. Il existe, en effet, une différence étymologique entre les troubadours et les jongleurs, ainsi que le montrent les mots latins correspondants d'*inventores* et de *joculatores* (v. 136 et 141). Le nom roman de *joglars* s'applique «a sels cui plai anars / per cortz e per lo mon» (v. 144-45). En Espagne, cependant, des distinctions minutieuses peuvent être alléguées dans l'usage courant, puisque les *joglars* sont ceux qui jouent des instruments (v. 168-69), les *remendadors* ceux qui exécutent toutes sortes de tours et de sauts (v. 170-71); le terme de *segriers* s'applique ensuite aux troubadours «per totas cortz» (v. 172-73); au bas de l'échelle, figurent les *cazuros*, qu'on rencontre «per vias e per plassas» (v. 179). Ces distinctions dans le Midi n'ont pas cours: «Pero tug son joglar / apelat en Proensa» (v. 188-89).

Nous n'avons pas d'équivalent du mot *segrel* dans la terminologie occitane, si on excepte le mot *segrier* calqué par Guiraud Riquier. *Segrel* paraît dérivé de *segre*, signifiant «siècle». Au départ, le terme appartiendrait au vocabulaire ecclésiastique, où l'*ome de segre* s'oppose au religieux, au clerc.

Des rares emplois galiciens-portugais du mot *segrel* examinés par C. Michaëlis, il semble résulter que le *segrel* est toujours en relation avec une cour⁴.

³ BdT 248, XI. Pfaff, ib., 182-91; pour le texte de la «Declaratio que'l senher reis n'Anfos de Castela fe, per la suplicatio que Guirautz Riquier fe per lo nom de joglar, l'an MCCLXXV.», je me suis également servi de l'édition de M. Vuolo, pp. 802-6.

⁴ *Cancioneiro da Ajuda*, 1904, II, 649-59, relevé complet et analyse de tous les passages qui concernent les segriers. Récemment, M^{me} V. Bertolucci a réédité à la suite de *La supplica di Guiraut Riquier e la risposta di Alfonso X di Castiglia*, publiée dans *Studi mediolatini e volgari* 14, 1966, 9-135, un «Appendice di testi gallego-portoghesi contenenti attestazioni del termine *Segrel*», pp. 122-31. R. Menéndez Pidal, o. c., 16-8, arrive à la conclusion, qui me paraît un peu forcer les textes, que «el segrer es un juglar trovador; se distingue del trovador en que recibe paga por sus canciones, y del juglar, en que es hidalgo y en que compone canciones cortesanas por su profesión misma y no por caso accidental como el juglar» L. Spitzer, *Segrel*, dans *Revista de Filología española* 38, 1954, 270-2, voit justement dans le mot un dérivé de *segre*, mais il

Picandon ne s'appelle pas «jongleur» à proprement parler, mais c'est pourtant à ce titre-là qu'il est au service de Sordel, parce qu'il connaît la «jonglerie», au moins à ce qu'il prétend (v. 23), puisque João Soares lui reproche précisément de ne rien connaître à l'art de jongler (v. 5).

Notre ségrier ne se présente pas comme un auteur, comme un compositeur, Picandon ne prétend pas savoir «trouver», mais il met son point d'honneur à vanter son talent d'exécutant... Les récompenses qu'il reçoit en nombre à la cour, et le succès qu'il rencontre (v. 10-11), lui sont dus parce qu'il se garde de toute «faute» (v. 14) dans le répertoire amoureux ou satirique qui est le sien. Le v. 13 montre la variété du répertoire: «chansons» d'une part, et d'autre part «coblas» et «sirventes». Il y insiste, il se garde de «toute faute» (v. 27), il «chante bien» (v. 26), son répertoire est vaste (v. 26 et 28), et il s'exécute sur commande (v. 28). Le salaire qu'il réclame et obtient pour sa peine, est le «don» (v. 10, 33); il escompte en outre la publicité qu'on peut lui faire (v. 34).

Parmi les reproches que João Soares lui adresse, on en trouve qui sont communément adressés aux jongleurs et aux histrions du moyen âge: pilier de taverne (v. 17), buveur et querelleur (v. 18). Cette conduite, qui n'est pas celle d'un homme de cour (v. 16, 20), correspondrait-elle à la vérité? On est tenté de le croire, parce que João Soares ne force pas la note, il ne va pas jusqu'à dire de cet ivrogne irascible qu'il est également putassier et joueur et l'on voit sous l'injure (v. 22) Picandon défendre seulement ses qualités d'artiste (v. 23).

Mais de quelle nation était le protégé de Sordel, et dans quel milieu évoluait-il?

Michaëlis pense⁵ qu'on ne pourrait répondre à cette question que par d'autres questions sans réponses. Ce pessimisme n'est peut-être pas de mise.

Le nom du ségrier fait déjà présumer une origine méridi-

prend ce «siècle» au sens de «temps», puis de «bon temps», le *segrel* étant pour lui une «dénomination euphémistique» (p. 272) du gentilhomme obligé de se faire jongleur pour vivre.

⁵ O. c., II, 1904, 372.

dionale. Ne représente-t-il pas, en effet, un mot formé à l'aide du participe présent *picant* de *picar*, «piquer», et du suffixe augmentatif? Sur le modèle *Guiraut*, *Guiraud*[n] (autre nom de jongleur occitan), Picandon serait le «Gros piquant». Ce genre de sobriquet serait confirmé par son caractère querelleur, et le confirmerait tout à la fois.

Voyons plutôt si divers indices ne se trouvent pas dans la tenson avec João Soares, pour appuyer cette origine méridionale présumée. Certes, Picandon connaît le galicien-portugais, et le manie avec autant de perfection, comme on l'a fait remarquer⁶, que Boniface Calvo. Mais Picandon et son interlocuteur emploient quelques mots qui sont d'un usage très rare, voire unique, dans la lyrique galicienne-portugaise, des mots dont l'origine occitane vaut d'être mise en évidence.

Picandon dit qu'il chante «chansons, et couplets, et sirventes». Si je ne fais erreur, ce dernier mot est dans le galicien-portugais un *hapax*. Il est évident que Picandon désigne par là non une composition satirique galicienne-portugaise (ce sont des *cantigas d'escarnho* ou de *maldizer*), mais bien des pièces occitanes. On peut penser la même chose des *cobras*: il ne s'agit pas de couplets au sens de strophes, de parties de chansons, mais bien d'un type de composition représenté par les *coblas* méridionales.

Dans la bouche de João Soares on trouve le nom occitan de *cortesia* et l'adjectif non moins occitan de *cortes*: on sait que ces deux concepts n'ont généralement pas été accueillis dans la lyrique galicienne-portugaise. Le comportement social de Picandon n'est pas, aux yeux de João Soares, le comportement idéal que celui-ci prône dans les chansons: encore une fois, on doit penser que les pièces que chante Picandon sont en occitan.

Le mot de *falimento* (v. 14) dans la bouche de Picandon montre qu'il sait «portuguiser», mais le mot de *falimen* (v. 27) le trahit: c'est la forme occitane qu'il emploie.

Enfin, lorsque João Soares s'avoue battu, il s'adresse à Picandon en lui donnant le titre de «Seigneur». Ironie, certes,

⁶ *Ib.* Réserve faite du provençalisme *falimen* pour *falha* (n. 2).

puisque le vrai et puissant seigneur est João Soares Coelho, et que l'autre n'est qu'un humble ségrier. Or, ce titre de seigneur, João Soares le donne sous la forme occitane de *sinher*⁷.

De tout ce faisceau d'indices, il faut conclure à la probabilité de l'origine méridionale de Picandon.

3. Signification de la rencontre de João Soares avec Sordel et Picandon.

Dans quel milieu évoluait Picandon, quelle est cette «cour» dont il est question dans le texte de la tenson?

On peut penser qu'il s'agit de la cour de Castille.

Les études consacrées à Sordel, de Goito, près Mantoue, par De Lollis⁸ et, plus récemment, par M. Boni⁹, confirment la passage de ce troubadour italien par la France et l'Espagne.

La mention de João Soares est, dans ce dernier cas, le seul témoignage direct. João Soares a rencontré Sordel: il l'a entendu tensonner, il le loue de son art abondant et de bonne qualité pour le texte et la musique. Il s'interroge seulement sur les raisons qui poussent Sordel, *En Sordel*, avec la particule honorifique occitane, à protéger ainsi à la cour Picandon. À la vérité, s'il pose la question à Picandon, il la pose tout autant à Sordel lui-même: «ou vous, ou lui, donnez une bonne réponse». Mais peut-être Sordel ne sait-il pas répondre dans la langue même que choisit João Soares, et laisse-t-il le soin de relever le gant au principal intéressé?

⁷ «Estou em dúvida se as letras *Sinher* são realmente a forma provençal de *Senhor*» (ib., n. 3). Là-dessus, le doute ne paraît pas permis, voyez le traitement de *Sinner* dans la tenson d'Arnaud et d'Alphonse X. C. Michaëlis ajoutait «Se fosse certo, teríamos de reconhecer um provençal em Picandon».

⁸ O. c., 26-9. L'étude de De Lollis pêche sur bien des détails. Par exemple, le savant éditeur pense que João Soares Coelho vivait dans la seconde moitié du XIII^e s., ce qui fausse les données du problème.

⁹ *Sordello, le Poesie*, 1954, XLVII-LII. On y trouvera un consciencieux résumé des opinions de la critique antérieure.

M. Boni ¹⁰, tout en réaffirmant que le voyage de Sordel en Espagne est un fait qu'on ne saurait mettre en cause, s'interroge néanmoins sur le point de savoir à quelles cours le troubadour s'est arrêté. Il retient comme «très probable» la cour de Jacques I d'Aragon, et comme certaine la cour de Castille. Il ne peut toutefois dire sous quel roi, d'Alphonse IX, mort en 1230, ou de Ferdinand III, son successeur. Le séjour en Castille paraît se situer vers les années 1230-1231, plus précisément au début de cette dernière année, car avant le 27 novembre 1231, Sordel, grand voyageur devant l'Éternel, était en Poitou, à la cour de Savaric de Mauléon, lequel mourut au jour indiqué.

Les renseignements historiques que nous possédons sur João Soares Coelho, que C. Michaëlis a examinés en concordance avec l'oeuvre conservée du troubadour ¹¹, l'amènent à penser que dans les temps troublés de sa jeunesse (rivalités autour de la couronne, conflits avec le clergé), João Soares a pu, à l'instar de maints jeunes barons portugais, gagner l'étranger: l'Espagne ou la France.

C'est à la cour de Castille qu'il s'est sans doute arrêté, et c'est là qu'il aura connu Sordel. Je le vois mal, en effet, se livrer à cette tenson dans un milieu français. Au contraire, la tenson n'a de signification — par ses particularités linguistiques et par son sujet même — que dans un milieu où on pratique le galicien-portugais.

Caroline Michaëlis avait comparé l'oeuvre conservée de Sordel à celle de João Soares, espérant y découvrir quelque trace d'influence de l'une sur l'autre, et singulièrement de Sordel sur João Soares ¹². Je me suis livré à la même enquête, sans

¹⁰ L. c. Jeanroy, *Poésie lyrique*, 1934, I, 429, croyait encore que le chevalier de Goito était allé «tenter la fortune en Castille et en Portugal». L'idée du séjour portugais est aujourd'hui abandonnée.

¹¹ O. c., 364-82. Résumé dans Nunes, *Cantigas d'amigo*, I, 1928, 258-62.

¹² O. c., 381-2. C. Michaëlis pensait avoir découvert un seul point commun, non fortuit, entre Sordel et João Soares: l'allusion chez l'un et l'autre aux invasions tartares et à la venue de l'Antéchrist. La valeur du rapprochement a été contestée dans la conférence faite à Coïmbre en avril 1945 par W. J. Entwistle sur *A originalidade dos Trovadores portugueses*, et imprimée dans la revue *Biblos* 21, 1946, cf. p. 14 du tiré à part.

plus de résultats que mon prédécesseur¹³. Une recherche de cette sorte pouvait-elle donner des résultats positifs? Le séjour de quelques mois — de quelques semaines peut-être — que le prestigieux «En Sordel» fit à la Cour de Castille, était-il assez long pour permettre un échange fructueux? João Soares aura peut-être appris et retenu du troubadour occitan ce qu'était la courtoisie: ceci est peu et beaucoup à la fois.

Mais ce qui mérite d'être également souligné ici, c'est la façon dont Sordel protégeait à la cour royale un chanteur professionnel. L'absence d'une étude sociologique d'ensemble de la condition des poètes médiévaux se fait sentir. Dans la mesure où sa réalisation est possible, elle mettrait peut-être en relief, fût-ce par analogie, le rôle important que des intermédiaires obscurs comme Picandon, ont dû jouer dans la propagation de la lyrique occitane.

¹³ Un rapprochement, toutefois. Le ms. P (Florence, Bibl. Lauren-
tienne, Plut. XLI cod. 42), f. 64, conserve un sirventès anonyme qu'après
Schultz-Gora on attribue généralement (De Lollis, Bertoni, Jeanroy,
Boutière, et d'autres) à Pierre Brémon Ricas Novas. Pas plus qu'à Bertoni
et Jeanroy (*Un duel poétique au XIII^e siècle* [...], *Annales du Midi* 27-28,
1915-16, 276, n. 1), «il ne nous paraît pas possible de fixer la date de cette
pièce» que Boutière a prétendu ultérieurement situer entre 1237 et 1241
(*Les Poésies du troubadour Peire Bremon Ricas Novas*, 1930, 108). Le
début de cette pièce, *Be'm meraveil d'En Sordel e de vos, / Seigner Ber-*
tram, n'est pas sans offrir une similitude avec le début de la tenson que
nous avons étudiée. Le v. 5, *e degraz l'engardar de fallimen*, est à mettre
en rapport avec le v. 27 dans la bouche de Picandon. La mesure des vers
est d'un côté de 10 syllabes, contre 10' et 10 de l'autre, et le schème
strophique (abbacdd, γγδδ) rappelle le nôtre (abbacca, γγα), mais de loin.
On voit que ce sont là toutes similitudes de surface, qui n'encouragent
pas à soutenir la filiation d'une pièce à l'autre.

CHAPITRE IV

LA CONNAISSANCE DU GALICIEN-PORTUGAIS PAR BONIFACE CALVO

1. Boniface Calvo et Alphonse X de Castille

Parmi les troubadours occitans du XIII^e siècle, on en range plusieurs qui sont originaires de l'Italie. Quelques-uns proviennent de la grande république maritime de Gênes: Perceval et Simon Doria, Jacques Grill, Lanfranc Cigala, Scot et Boniface Calvo¹. Le dernier doit nous intéresser particulièrement ici car non seulement la plus grande partie de son oeuvre occitane conservée a été composée à la cour du roi Alphonse X de Castille, mais encore, à cette même cour, il s'est familiarisé avec l'usage du galicien-portugais, au point d'être capable de composer dans cette langue².

¹ Voyez sur l'ensemble ou sur certains aspects de la question, le recensement un peu vieilli de Schultz, *Die Lebensverhältnisse der italienischen Trobadors*, *Zeitschrift für romanische Philologie*, 7, 1883, 175-235, et les recueils de Bertoni, *I trovatori d'Italia*, 1915, de De Bartholomaeis, *Poesie provenzali storiche relative a l'Italia*, 1931, d'Ugolini, *La Poesia prov. e l'Italia*, 2^e éd. 1949, ainsi que le cours de A. Monteverdi, *La Poesia provenzale e l'Italia*, 1955-6. Sur les Génois, Bertoni, *I trovatori minori di Genova*, 1903. La plupart des pièces de Boniface Calvo (BdT 101) ont été éditées par M. Pelaez, *Giornale storico della letteratura italiana*, 28-9, 1896 et 1897; toutes l'ont été à nouveau par M. Branciforti, *Le rime di Bonifacio Calvo*, 1955, et pour suivre, mais médiocrement, par M. William D. Horan, *The Poems of Bonifacio Calvo*, 1966, qui semble avoir ignoré jusqu'à son prédécesseur immédiat.

² Voir ci-dessous.

Les archives génoises paraissent muettes sur le Boniface historique, bien qu'elles montrent que l'importante famille des Calvi a fourni à sa ville nombre de représentants et de personnages officiels. Ainsi, les *Annales Januenses* rappellent qu'en mai 1251 un Nicolas Calvo fut mandaté par la république pour parfaire des accords commerciaux conclus avec le roi de Castille³. Il pourrait s'agir, comme on l'a supposé⁴, d'un parent du troubadour, et cette circonstance permettrait d'expliquer comment, de Ligurie, Boniface fût passé à la cour de Tolède. D'autres critiques ont imaginé sans le moindre fondement, que notre Calvo était un banni ou un exilé politique⁵.

L'activité poétique de Boniface peut être située entre 1250 et 1273, si on s'en rapporte aux historiens les plus autorisés. Ainsi, Diez incline pour les deux décennies entre 1250 et 1270⁶;

³ Pelaez, art. cit., 4, affirme erronément que cette mission date de 1249 (de même Schultz, art. c., 225, n. 7) et que Nicolas «va a conchiudere [...] la pace col re di Castiglia». Les *Annales Januenses*, dues pour la période 1249-64 à un scribe du nom de Barthélemy, nous apprennent que l'année 1249 fut marquée par l'accession au podestat d'Albert de Malavolta. Elles poursuivent (f. 156 b-d): «Tempore Alberti Malavolte, in ipso anno cum inclitus et illustris rex Ferdinandus Castelle et Legionis, civitatem Yspalensem de manu Sarracenorum liberasset [...] que civitas vulgari sermone Sybilia appellatur —, placuit tunc sapientibus Ianue illuc et ad alias terras regni sui quas habebat et in posterum haberet accedere deberent [...]. Ad ipsam enim civitatem negociatores Ianue, tempore quo erat Saracenorum, frequentem usum et accessum habebant, et maxime gracia mercis olearie. Habundat enim provincia dicte civitatis oleo ultra alias provincias huius mundi. [...] une ambassade fut envoyée] usque Sybilliam ubi dictus rex tunc morabatur. Ibiq[ue] ab ipso rege honorifice et letanter recepti fuerunt». Une convention fut signée «que quidem conventio postea completa fuit per virum nobilem Nicolaum Calvum, qui ad ipsum regem pro ipso facto fuit in legatione transmissus.» (Pertz, MGH. Scrip. 18, 226-7). Pertz fournit la date du 22 mai 1251 pour la conclusion des accords. Un an après, presque jour pour jour, mourait le roi Ferdinand. Autre édition du texte cité, par C. Imperiale di Sant'Angelo, *Annali Genovesi di Caffaro e de' suoi continuatori dal MCCXXV al MCCL*, Rome, vol. III, 1923, 183-5.

⁴ Schultz, art. c., 225, pense que Nicolas est le père de Boniface. Sur ce point, Pelaez, art. c., 4, se refuse à toute conjecture et observe sobrement que «la storia tace».

⁵ Pelaez, art. c., 5.,

⁶ *La Poésie des troubadours*, éd. de 1845, 386.

Milá y Fontanals penche pour un séjour à la cour d'Alphonse X dès les débuts du règne, soit dès 1252⁷; l'éditeur de Boniface Calvo, Pelaez, retient la période de 1252 à 1273⁸; Anglade date le séjour de 1250 à 1266⁹ et Jeanroy de 1250 à 1270 environ¹⁰. Tout le monde admet que le séjour de Boniface Calvo en Espagne se prolongea pendant de longues années. Un sirventes échangé avec le troubadour vénitien Barthélemy Zorzi pendant que celui-ci était prisonnier des Génois — captivité qui dura de 1266 à 1273 —, permet de fixer entre ces deux dates le retour de Boniface dans sa patrie¹¹.

Parmi la production de la période espagnole de Boniface Calvo, on peut en toute sûreté ranger six pièces qui font mention ou qui s'adressent au roi de Castille, autrement appelé le roi de Léon, ou le roi Alphonse.

a) La chanson d'amour *Tant auta* a son dernier couplet dédié à la valeur du roi:

Car val mais c'om non pot pensar
lo reis de Castella n'Anfos,
35 sui seus, car sa valors m'empar, etc.

«Puisqu'il a plus grande valeur qu'on ne peut imaginer, le Roi de Castille, monseigneur Alphonse, je suis à lui, puisque sa valeur me protège...»¹².

b) Le sirventes moral, *Una gran desmezura*, blâme généralement ceux qui reprochent de mal faire à ceux qui font leur devoir. Après s'être tourné vers «les grands seigneurs», Boni-

⁷ *De los trovadores en España*, 1861, 201.

⁸ Art. c., 5 et 33.

⁹ *Histoire sommaire de la littérature méridionale au moyen âge*, 1921, 102.

¹⁰ *Poésie lyrique*, 1934, I, 354.

¹¹ BdT 101, 7 et 74, 10. Voyez spécialement l'étude de Schultz, 225-6.

¹² BdT, 101, 14, v. 33-35. Éd. de Pelaez, 326 (base: I, var. de K). Éd. de M. Branciforti, 84-7. Cf. Mahn, *Gedichte* II, 1862, 215, n° 616 (texte de I). La traduction du v. 35 par Pelaez, 352, est inacceptable comme l'a bien vu Schultz dans son c. r., *Zeitschrift für romanische Philologie*, 21, 1897, 572. Éd. de M. Horan, 33-6.

face adresse sa tornade au roi qu'il entend élever au rang d'exception:

Reis castellanz, per vo non o dic ges,
car totz mals vos enueja trop fortmen,
e'l bes vos plai tant fort que sol per vos
esperon tuit q'ajon revinimen. ¹³

«Roi castillan, je ne le dis certes pas pour vous, car chaque action mauvaise vous déplaît très fortement, et le bien vous plaît si fort que c'est seulement par vous qu'espèrent tous ceux qui attendent réparation».

c) Une chanson érotique présente le roi Alphonse, roi de Castille (v. 2 et 41), comme le mainteneur de «chanz e solatz», rôle qui ne se conçoit pas sans l'inspiration de l'amour:

e se'l reis n'Anfos qu'es senatz
en totz faitz e valenz e pros,
lauza mon dig, ben es razos
qu'el dej'esser enamoratz... ¹⁴

«Et si le roi Alphonse qui est sage en toutes ses actions et vaillant et preux, loue mon dit, c'est à bon droit qu'il doit être amoureux».

Et si le roi est amoureux, il convient qu'il rende son amour à celle pour qui Boniface, sans la nommer, accepte de s'entre-mettre ¹⁵.

¹³ BdT 101, 16, v. 41-4. Pelaez, art. c., 328 (id.). M. Branciforti, o. c., 112-4. Cf. Mahn, o. c., n° 617, et Milá, o. c., 210 (d'après sa copie de I et la copie de K conservée dans les papiers de Bastero). Au v. 42, le ms. I a *fortement* que je corrige pour la rime à l'encontre de Pelaez qui maintient la lettre finale. Au v. 44, je ne puis accepter la lecture *q'aj'om* de Pelaez, le sujet devant être nécessairement dans ce cas, *bes*. De même je ne transformerais pas ce dernier mot en un pluriel *bes* comme le fait Jeanroy (c. r. de Pelaez, *Le Moyen Âge* 10, 1897, 191), car *bes* du v. 43 fait pendant à *mals* du v. 42. Voir aussi M. Horan, 50-2.

¹⁴ BdT 101, 5, v. 17-20. Éd. de Pelaez, 329. Éd. de M. Horan, 52-5. Branciforti, 99.

¹⁵ C'est du moins de cette manière que j'interprète le sens général de la pièce, et en particulier celui du couplet IV dont les expressions d'«arbre», d'«amertume savoureuse», de «fruit glorieux», ont une couleur érotique prononcée. Millot, *Histoire littéraire des troubadours*, II, 368,

d) Si les trois pièces que je viens d'évoquer ne peuvent pas recevoir de datation précise¹⁶, il n'en est pas de même des trois sirventes qui se rapportent à des entreprises guerrières du roi Alphonse.

La pièce *Mout a que sovinenza* date de 1254; elle incite le roi à s'engager dans une campagne qui a pour objet la conquête de la Gascogne alors révoltée contre son suzerain, le roi d'Angleterre Henri III:

55 Reis castellanz, pueis ar
no'us faill poders ni senz
e Dieus vos es consenz,
pensat[z] del conquerir.¹⁷

«Roi castillan, puisque pour l'heure ne vous manque ni la force ni le jugement, et que Dieu vous est favorable, pensez à la conquête». On sait que la diplomatie habile des ambassadeurs anglais évita la guerre et déboucha sur le traité de Burgos du 1^{er} novembre 1254¹⁸.

e) Le sirventes *En leuc de verjanz floritz* se rapporte à la préparation d'une expédition guerrière,

17 Per qu'eu volgra fos partitz
lo presatz
reis n'Anfos de sos reingnatz¹⁹.

blâmait le poète pour son rôle de proxénète; Pelaez, art. c., 22, supplie qu'on efface cette «brutta impressione» en se reportant aux temps lointains où se passaient ces choses.

¹⁶ Pelaez, art. c., 22, n. 1, a bien cru qu'Émeric-David plaçait la dernière de ces poésies au début du règne d'Alphonse. Mais David (*Histoire littéraire de la France*, 19, rééd. de 1895, 583) s'exprime elliptiquement quand il écrit qu'«arrivé dans la Castille, ce poète [...] dit au prince dans une de ses chansons [...]». Au demeurant, il faut remarquer avec Pelaez que des relations de confiance aussi étroites que celles dont témoigne la pièce ont demandé «un pò di tempo». Quant à la pièce BdT 101, 2, son v. 47 (*mà vauc ar sai en Espaignha*) indique que le poète est encore en Espagne.

¹⁷ Éd. de Pelaez, 338-9. Éd. de M. Branciforti, 88-91. La correction de *pensat* du v. 58 est due à Schultz, c. r. c., 572, et à Jeanroy c. r. c., 191. Éd. de M. Horan, 66-9. BdT 101, 9.

¹⁸ Sur tout ceci voyez Pelaez, art. c., 14-17.

¹⁹ Éd. de Pelaez, 340-1. Éd. de M. Branciforti, 92-4. Éd. de M. Horan, 71-4. BdT 101, 4.

«Pour cela, je voudrais que fût parti de ses royaumes le bien aimé roi, Monseigneur Alphonse».

Le but de l'expédition n'est pas précisé — il ne s'agit pas, en tout cas, d'une croisade. On a pu penser que la pièce se rapporte à l'expédition précédente ou bien à celle dirigée contre la Navarre, dont il est question dans la pièce *Un nou sirventes ses tardar*, composée dans les derniers mois de l'an 1253.

f) Le troisième sirventes est *Un nou sirventes ses tardar* qu'il faut analyser dans le détail.

2. La pièce *Un nou sirventes ses tardar*

Cette pièce comprend un total de quatre couplets faits de sept octosyllabes, et une tornade de quatre octosyllabes. Le schème strophique est aababbc. La rime c correspond à la rime a du couplet suivant: des couplets enchaînés de cette manière portent le nom de *coblas capcaudadas*²⁰.

L'originalité de la pièce réside dans la diversité des langues qu'on y trouve employées. Si les six premiers vers du premier couplet sont en occitan, le septième vers est, par contre, dans la langue des six premiers vers du deuxième couplet (v. 8-13) qui n'est plus de l'occitan, même aux yeux d'un observateur superficiel. De même, le septième vers du deuxième couplet (v. 14) est dans la langue des six premiers vers du troisième couplet (v. 15-20), en quoi on reconnaît de l'ancien français; le septième vers du troisième couplet (v. 21) ramène l'occitan utilisé dans le dernier couplet et pour finir dans la tornade²¹.

La question de l'identification de la langue employée dans les vers 7 à 13 du sirventes a fait couler beaucoup d'encre. Quatre candidatures ont été soutenues: celle de l'espagnol, celle de l'aragonais, celle du galicien-portugais, et plus récemment, celle du catalan.

1.°) L'espagnol?

La candidature espagnole ne nous retiendra pas longtemps. Jean de Nostredame dans ses *Vies des plus celebres et anciens*

²⁰ *Lois d'amour*. Éd. de Gatién-Arnoult I, 1841, 266.

²¹ BdT 101, 17. Éd. de Pelaez, 339. Éd. de M. Branciforti, 95-6. Éd. de M. Horan, 69-71.

poetes provençaux (Lyon, 1575) nous conte ceci: «Bonifaci Caluo estoit natif de Gennes, estant ieune laissa sa cité, & se retira vers le Roy Ferrand qui regnoit en Castelle en l'an 1248. où il fut honnorablement receu, peu de temps apres pour son beau trouuer & poetizer, le fist passer chevalier, s'enamoura de Berenguiere niepce du Roy Ferrand, à l'honneur de laquelle composa plusieurs belles chansons en langue Prouensalle, Espanolie, & Tuscanne, approchans de la Philosophie, en laquelle il estoit grandement versé. Parmy ses chansons s'en trouve une esdites trois langues adressante à Alphons Roy de Castelle, le persuadant de guerroyer contre le roy de Nauarre, & d'Arragon pour le recouurement de ses terres»²².

Je trouve bien injuste la position de M. Branciforti quand il parle de «fantastica approssimazione» à propos de ce passage de Nostredame, ou encore de «congerie di notizie» dans lesquelles on découvrirait difficilement «una sicura traccia di verità»²³. Le récit de Nostredame est certes une approximation, mais à laquelle on dénierait tout caractère fantaisiste car, mise à part une inévitable et naturelle rhétorique, les faits exposés ont l'air de toucher de bien près à la vérité de l'histoire. Nous avons de Boniface Calvo plusieurs belles chansons en langue provençale. Nous avons de lui deux chansons d'amour entièrement en portugais. Nostredame (ou sa source) ne pouvait sans doute distinguer l'espagnol du portugais, mais n'est-il pas au moins remarquable qu'il ne nous induise pas sciemment en erreur? Nous n'avons conservé aucune pièce qui fût écrite en toscan, ni même en génois, et qui plus est, les critiques modernes s'accordent à dire que les traits italiens qui caractérisent la langue des autres troubadours italiens d'expression occitane font chez Boniface singulièrement défaut. D'ailleurs, la seule origine italienne du troubadour a pu suffire à nourrir la supputation qu'il écrivit en langue toscane. Sur le point précis de la pièce plurilingue, suffisamment décrite par Nostredame pour que nous y reconnaissons *Un nou sirventes*, la remarque de plus haut s'impose encore: l'adjectif *Espanolle* ne désigne pas autre

²² Éd. de 1575, cf. éd. de Chabaneau-Anglade, 1913, 68.

²³ P. 6-7.

chose qu'une langue de la péninsule ibérique. Quant à l'emploi du toscan ou de l'italien dans cette pièce, je pense qu'une certaine texture linguistique du quatrième couplet pouvait amener un observateur profane à y reconnaître des traits d'italien.

2.°) L'aragonais?

Seul Pelaez a soutenu que la langue de la première insertion allophone fût de l'aragonais. Il l'a fait par deux fois, d'abord lorsqu'il a édité la pièce dans le *Giornale Ligustico* de 1891²⁴, et une nouvelle fois dans un appendice à son édition générale de Boniface Calvo en 1895-96²⁵.

En fait, l'argumentation de Pelaez tend davantage, dans les deux cas, à prouver que la langue des vers 7 à 13 n'est pas du portugais, contrairement à ce qu'affirmaient Appel²⁶ et, plus tard, Jeanroy dans son compte rendu de l'article *Di un sirventese-discordo*²⁷. Force est de constater que l'argumentation de Pelaez est d'une extrême faiblesse.

Le critique italien assure qu'il lui suffira, pour démontrer que l'assertion d'Appel est fausse, de rappeler que le portugais ne connaît pas la diphtongaison de l'e ni de l'o brefs latins en position tonique. Or, ajoute-t-il, le vers 8 offre le pronom *ieu* (latin *ego*) qui serait en portugais nécessairement *eu*, et le vers 14 offre le nom *cuer*, qui serait en portugais *cor*, ou mieux *corazon* [*sic*], et, de plus, le manuscrit I présente au vers 9 la forme verbale *quier* et non *quer*.

À sa première objection, Pelaez répond lui-même quand il envisage qu'*ieu* soit une altération du copiste, d'autant, note-t-il, qu'au vers 12 se retrouve²⁸ le pronom *eu*. L'altération due à un copiste familier de l'occitan et ignorant le portugais

²⁴ T. 18, 382-99, *Di un sirventese-discordo di Bonifazio Calvo*.

²⁵ P. 363-6.

²⁶ ZRP 1886, 593.

²⁷ Ce c. r. a paru dans la *Revue des Pyrénées* I, 1893, dans une recension intitulée *Les études sur la poésie provençale à l'étranger en 1891-1892*, pp. 7-10.

²⁸ Pelaez, 392, imprime fautivement 11 pour 12; une méprise semblable se trouve à propos de *quier* renseigné ici et dans l'éd., 364, comme appartenant au v. 2: lisez 2 du couplet II, ou v. 9.

me semble non seulement des plus probables, mais encore elle me paraît constante, car si les manuscrits groupent *seieu* et si les éditeurs modernes groupent *sei eu* («sais-je»), il est à remarquer que les copistes occitans pouvaient fort bien entendre *se ieu* («si moi»).

«... restano sempre *cuer e quier* ad opporsi validamente»²⁹.

Les deux objections se réduisent aussi. La première tombe au néant, car le vers 14 annonciateur du couplet en langue d'oïl, est, lui aussi, en langue d'oïl. La seconde objection accuse une divergence dans la tradition manuscrite dont on peut tirer profit dans un sens ou dans l'autre, le manuscrit I ayant *quier* selon l'affirmation répétée de Pelaez et de Branciforti, le manuscrit a¹ ayant *qier* selon Bertoni³⁰, tandis que le manuscrit K offre la forme *qer*. Par contre, le même verbe employé au vers 11 l'est uniquement sous la forme non diphtonguée *q(u)er*.

«Le due forme che presentano maggiore difficoltà sono *oug* e *maintos*» du vers 8. «*Oug*, che è certamente da *audio*, ci dà il dittongo iniziale *au* alterato in *ou*, ciò che non è del provenzale [...]; partecipa invece *oug* del provenzale, per la caduta dell' atona finale *o*»³¹.

Le vers 8 est dans les manuscrits *Mas ieu oug za* (IK; *aug*³² *ia* dans a¹) *maintos dizer*. Verrons-nous avec Pelaez³³, «un ibridismo di forme»? La réponse est affirmative, mais il faut s'entendre sur sa portée. La forme verbale portugaise qui dérive du latin *audio* est *ouço*, qui peut être écrite *ouzo*, et qui devient par élision *ouç'*, *ouz'*, devant la voyelle *a*. L'hybridation tient en ceci qu'un copiste provençal aura reconnu dans *ouz'* le correspondant de *oug* occitan, et qu'il aura donné d'instinct une couleur plus occitane à la forme qu'il transcrivait. Le témoignage du manuscrit a¹ est formel à cet égard: la forme *aug* dérive directement de *oug*. Pour la suite, les copistes s'en sont tirés comme ils ont pu, maintenant le *z* de *ouz'* dans le cas du

²⁹ P. 392.

³⁰ *Studj romanzi*, 1904, 80.

³¹ P. 393. M. Horan, 71, écrit que «*oug* is not Portuguese», sans plus.

³² Branciforti. Bertoni, *l. c.*, imprime par erreur *ug* et signale n. 3, «*ug* ricavato dal corettore da un preesistente *o ng*».

³³ *L. c.*

groupe IK, tenant donc *za* pour une variante graphique de *ça*, *sa*, l'adverbe occitan qui signifie «ici», ou corrigeant en *ia*, l'adverbe occitan qui signifie «déjà, maintenant».

La forme *maintos*, adjectif pris substantivement, mérite aussi d'être considérée comme le résultat d'une hybridation due à un copiste méridional. On y retrouve en effet le mot occitan *main* (qui postule, comme le français, un étymon celtique), superposé en quelque sorte à l'adjectif portugais (d'origine latine) *muitos* employé substantivement. Il est exclu qu'on suive Pelaez³⁴ quand il écrit que *maintos* appartiendrait «a un volgare intermedio, che nel nostro caso potrebbe essere l'aragonese».

En rapport avec *maintos*, on examinera l'adverbe d'intensité qui figure au vers 12, en renforcement de l'adverbe *ben*. Les quatre manuscrits présentent une forme qui se laisse ramener à une base commune *mun*, nette en IK (*munben*), douteuse en K aux yeux du seul Pelaez (*mun* ou *num*), cacographique en d, copie de K, (*num ben*), et corrigée en a¹ (*niun* avec un «*ní scritto sopra una m espunta*») ³⁵. Milá y Fontanals adopte une correction *muit* qu'il ne justifie pas et Pelaez lui emboîte le pas tout en cherchant une double justification paléographique et linguistique. Si la première est vraisemblable, la seconde l'est moins si on réfléchit que l'évolution *multu* > *muito*, et par apocope en proclise, *muit*, caractérise un domaine hispanique qui déborde largement l'aragonais ³⁶.

Pour restituer économiquement le texte de Boniface Calvo, la question est de savoir si on peut admettre une forme portugaise *muintos* dont *maintos* ne représenterait qu'une occitanisation de surface, et la forme *mun* telle quelle. Actuellement en portugais l'adverbe *mui* et l'adjectif *muito* comportent une diphtongue nasalisée [ũy]. Dans l'étude diachronique de la nasalisation portugaise, étude délicate s'il en est, on s'interroge sur le point de savoir si cette nasalisation de la diphtongue *ui* est récente ou ancienne. Les partisans d'une nasalisation ancienne

³⁴ P. 393, éd. 365. Pour M. Horan, *l. c.*, «*maintos* is Old French»!

³⁵ Bertoni, *l. c.*, n. 4.

³⁶ Voir R. Menéndez Pidal, *Orígenes del español*, 3^e éd. 1950, § 51.

allèguent un exemple de *muinto* dans les chansonniers galiciens-portugais: ainsi, Caroline Michaëlis dans son glossaire du chansonnier d'Ajuda³⁷, «*muinto*: forma nasalada de *muito* 10048 (CB)». Malencontreusement, ce mot présenté comme sûr et accepté comme tel par Nunes³⁸, est déjà une interprétation. Dans le chansonnier B (f. 90 a), on lit «*muy tos*», en V (f. 4 v) «*muytos*». Mais cette lecture appelle deux remarques: le y est mal formé, au point que Monaci, dans son édition diplomatique du chansonnier V³⁹ a transcrit par «*muētos*»; il est exclu que le copiste ait tracé un e, comme le prouve *de visu* la comparaison de sa lettre avec le tracé des lettres *e* du même texte; deuxièmement, l'examen du manuscrit révèle la présence d'un trait xièmement, l'examen du manuscrit révèle la présence d'un trait au-dessus de la lettre y dans les mots «*Juḡyāo*» par trois fois, et dans le groupe «*sy*» qui est du même vers; ce trait, qui ne correspond pas au til, représente seulement la ponctuation de l'i grec⁴⁰. Les deux exemples de «*muin muyn*, forma nasalada de *mui* 267 v., 969», rassemblés par Caroline Michaëlis⁴¹ et accueillis par Nunes⁴² et Huber⁴³ n'ont aucune valeur. Le premier exemple, qui est *mu* dans le chansonnier A, serait *muin* dans le chansonnier B, d'après la variante indiquée par Caroline Michaëlis⁴⁴. Or, B (f. 26 c) porte *muḡ*, très distinctement⁴⁵. Le second exemple serait contenu dans la chanson de la *guarvaya* de Paay (ou Martin) Soares de Taveiros⁴⁶; il s'agit également d'une faute de lecture de Caroline Michaëlis qui a pris le

³⁷ Extrait de *Revista Lusitana* 23, 1921, 58.

³⁸ *Compêndio de gramática histórica portuguesa*, 5^e éd. 1956, 150.

³⁹ *Il Canzoniere portoghese della Biblioteca Vaticana*, 1875. 12.

⁴⁰ Il s'agit d'une tenson entre Meen Rodrigues Tenoyro et Juyāo Bolseyro (V14 = B403 [bis]). Le dernier éditeur de cette pièce, M. Lapa, *Cantigas d'escarnho e de mal dizer*, 1965, n° 300, 447-8, 2^e éd., 1970, 450-1, n° 302, imprime *muitos* et ne signale pas la divergence des mss.

⁴¹ *L. c.*

⁴² *L. c.*

⁴³ *Altportugiesisches Elementarbuch*, 1933, § 423.

⁴⁴ *Cancioneiro da Ajuda*, 1904, I, 24, n° 10, v. 24 de la pièce de Vasco Praga de Sandim, ou 267 du recueil.

⁴⁵ L'éd. de M. et M^{me} Machado, t. I, 1949, 138, n° 74, fournit une lecture correcte.

⁴⁶ *No mundo non sei parella* (A 38).

point surmontant l'i grec pour un signe de nasalisation ⁴⁷. L'adverbe *muim* repris dans le glossaire de l'édition du chansonnier B par M. et M^{me} Machado ⁴⁸, de même que l'adverbe *munt'*, ne pourraient pas être davantage allégués à l'appui d'une trace graphique de nasalisation progressive dès l'ancien portugais: ils sont aussi le résultat de deux fautes de lecture. Dans le premier cas ⁴⁹, le manuscrit V (f. 120 c) porte *Mui*, et le manuscrit B (f. 248 a) porte «M mui», c'est-à-dire que l'ornementateur a tracé sa lettrine en fonction du mot, mais que le copiste a noté ensuite le mot entier au lieu de rattacher les voyelles à la lettrine. Dans le second cas, le manuscrit B (f. 40 a) présente un groupe de jambages que M. et M^{me} Machado lisent *mūtā*, et développent «munt an» ⁵⁰. Cependant, le vers reste ainsi hypométrique d'une syllabe. L'examen du manuscrit A fait apparaître la variante *uiuer* qui fournit la leçon satisfaisante (*viver tan*). Écrit en abrégé «uiu'», le mot figurait dans le manuscrit dont B est la copie.

Au terme de cette démonstration particulière, je conclus qu'il serait impensable de vouloir maintenir dans une édition critique du sirventes plurilingue de Boniface Calvo, des formes comme *muintos* ou *mu(i)n*, ainsi que le font Caroline Michaëlis ⁵¹ ou M. Branciforti ⁵², ou Appel ⁵³.

Pour en terminer avec la thèse de Pelaez, ses objections contre les formes *quen* et *ben* (v. 10 et 12) qui ne seraient pas portugaises, sous le prétexte que le portugais a *quem* et *bem* ⁵⁴,

⁴⁷ Varnhagen, *Trovas*, 1849, 305, lit correctement *muy*.

⁴⁸ T. VIII, 1964, 383-4, s. v.

⁴⁹ Pièce de Roy Martinz do Casal: *Mui gran tenp'a que serv' hũa senhor* (V762 = B1159). Éd. Machado, t. V, 1956, p. 252, n° 1104.

⁵⁰ T. I, 228, n° 127. M. Sansone dans son c. r. du t. I de l'éd., paru dans *Filologia romanza* I, 1954, 97, approuve la lecture mais appelle la correction *muit'an*.

⁵¹ *Zeitschrift für romanische Philologie*, 26, 1902, 75, et *Cancioneiro da Ajuda*, II, 441.

⁵² *L. c.*

⁵³ *Provençalische Chrestomathie*, 5^e éd., 1920, n° 71, *muintos* et *mun*. Le texte d'Appel est reproduit dans l'anthologie de MM. Hill et Bergin, *Anthology of the Provençal Troubadours*, 1941, 200-1, n° 139.

⁵⁴ P. 393-4, éd. 365-6.

révèlent seulement une médiocre connaissance de l'ancienne langue et tournent à la confusion du philologue.

3.º) Du galicien-portugais.

Dans la mesure où l'argumentation de Pelaez a de la force, c'est une force de contradiction, toute dirigée contre une thèse plutôt que pour une thèse. Mais, s'il est établi que les objections d'inégale valeur qui ont été élevées s'effondrent, la thèse adverse subsiste, qui voit dans les vers contestés, du galicien-portugais habillé d'occitan. Cette thèse a été notamment avancée par Appel, soutenue par Jeanroy, par Caroline Michaëlis et par M. Branciforti⁵⁵. Les justifications de ces auteurs sont presque toujours d'ordre phonétique, et leur souci est strictement linguistique.

Pour ma part, je voudrais appuyer la thèse portugaise en faisant valoir que les locutions employées, les tournures syntaxiques que nous propose Boniface Calvo, son vocabulaire, que tout cela appartient non seulement au portugais en tant que langue, mais encore et surtout à la lyrique galicienne-portugaise telle qu'elle est représentée dans les chansonniers conservés. L'examen se fera vers après vers. Au terme de cet examen, je regrouperai le texte en une lecture nouvelle.

el faz o que quiser fazer

La construction du verbe *querer* (au sens du latin *quaerere*, qui a pris la place, dans la péninsule ibérique, du vieux *vëlle*), employé à la troisième personne⁵⁶ du subjonctif futur avec un infinitif complément, est très fréquente dans la lyrique galicienne-portugaise. L'ordre est généralement celui du semi-auxiliaire suivi de l'infinitif: voyez les pièces de Pero da Ponte, *Quen a sesta quiser dormir* (V 1168 = B 1634), v. 1, et 21 «Se o frio quiser beber», et *Quen a sa filha quyser dar* (V 1185 = B 1651), v. 1, et 24 «... quanto quiser saber», ainsi que la

⁵⁵ L. c.

⁵⁶ On trouve aussi des emplois de la cinquième personne. Ex.: «Ca, senhor, todo m'he praxer / quant' i vos quiserdes fazer» (finale de la pièce du roi Denis, *Senhor, eu vyvo coytda* [V155 = B552]).

pièce de Pedr'Amigo de Séville *Quen mh'ora quisesse cruzar* (V 1195 = B 1661), v. 1, et 22 «E sse m'eu quiser enganar». On rencontre également, pour des raisons de rime, l'ordre inverse, infinitif plus semi-auxiliaire: par exemple au v. 26 «que ss[e] end'al fazer quiser» de *Min pres forcadament'amor* (B 37) d'Osoyr'Anes; au v. 7 «Se a rromaria fazer quiser» de *Estev'Ean[e]s, por Deus mandade* (V 1144 = B 1611) d'Estevam Fernandez Barreto; au v. 18 [... que o pode fazer /] per bõa fe, se o fazer quiser» de *Muitos veg'eu per mi maravillar* (A 262 = V 51 = B 439) de Fernan Velho (à remarquer que les mss. V et B adoptent l'ordre «quiser fazer»). Pour l'emploi topique de *quiser fazer* à la rime, je renvoie à Vasco Praga de Sandim *Quen oge mayor cuita ten* (A 4 = B 94), v. 19 «E se o el quiser fazer», ou encore à Fernan Velho *Por mal de mi me fez Deus tant' amar* (V 54 = B 442), v. 10 «[...] e gram ben /] mi fara hi, se mh'o quiser fazer».

Mas eu ouç' a muitos dizer

La conjonction adversative qui correspond à l'occitane *mas* employée en tête du v. 6 du sirventes, est représentée dans la lyrique galicienne-portugaise le plus souvent par *mais* qui est la forme ancienne. Caroline Michaëlis a cependant observé dans ce cas précis la forte tendance «que havia de ensurdecer vogais não-tónicas»; le résultat de cette réduction est *mas*⁵⁷. On trouvera en note des exemples de *mais* et *mas* en tête de vers, voire en tête de couplet⁵⁸.

⁵⁷ Cf. le glossaire du chansonnier A, s. v. *mas*. Voir aussi Nunes, *Compêndio* cité, 351.

⁵⁸ *Mais* (var. *mays*) en tête de vers. J'en donne ici une soixantaine d'exemples qui ne font qu'une petite partie de ceux qu'on pourrait rassembler, si cela n'était superflu pour les besoins de la démonstration.

— D'Osoyr'Anes *Sazon é ja de me partir* (B38), v. 5 «mays pero direy lh'ant'assy», et *Eu que nova senhor filhey* (B39), v. 5 «mays pero direy lh'ũa vez». — De Fernan Rodriguez de Calheyros *De-lo dia'n que eu amey* (B55), v. 6 «mays ora non me saberey», 14 «mays gran prazer lhi per farey», 24 «mays cuydo que non poderey»; *Ora tenh'eu que ey razon* (B56), v. 17 «mays queira Deus que mays de ben»; *Vedes, fremosa mha senhor* (B57), v. 15 «mays poys de coyta sofredor»; *Ora faz a min*

J'ai relevé deux cas (il devrait s'en trouver davantage) où l'adversatif *mais* occupe dans deux couplets successifs une position répétée identique à celle de *mas* dans le sirventes de Boni-

mha senhor (B58), v. 18 «mays, mha senhor, fac'eu prazer»; *O gram cuydad' e o affam sobejo* (B60), v. 6 «mays por cuyda[r] morrer con desejo»; *Par Deus, senhor, muy mal me per-matou* (B61), v. 12 «mays foy me vos el o mostrar enton»; *Ja m'eu quisera leixar de trobar* (B68), v. 3 «mays non me quer leixar ergo morrer»; *Senhor Deus, que coyta que ey* (B69), v. 9 «mays se ela me non perdoar», 16 «mays se m'ela desamara»; *Muyto per-á ja gram sazon* (B70), v. 10 «mays poys m'eu d'ela vin de pran», 16 «mais pero pois me d'ela vi»; *Que mal matey os meus olhos e mi* (B71), v. 11 «mays Deus Senhor a leixe perdoar». — De Pero Garcia d'Anbroa *Grave dia nasceu, senhor* (B73), v. 34 «mays leixar me vos ei matar». — De Vasco Praga de Sandim *Par Deus, senhor, ja eu ben sey* (B79), v. 5 «mays por end'ora que farey»; *Por Deus, senhor, e ora que farey* (B81), v. 4 «mays pero vos pregunt' eu ben o sey», 11 «mays prazer ey que eu nunca verey», 27 «mays non quis [... vers altéré]»; *Se vos prouguesse, mha senhor* (B82), v. 19 «mays eu tan grave coita ei»; *Senhor, eu vos quer' hunha rem dizer* (B83), v. 12 «mays, Deus, que preito tan desaguisado», *O muy fremoso parecer* (B85), v. 9 «mays sey m'end'eu pouco doer»; *Sennor fremosa, muy grand'envejei* (A2=B92), v. 13 «mais fac'eu esto porque sei ca non (vive null' ome...)»; *Sennor fremosa, par Deus, gran razon* (A3 = B93), v. 20 «mais, mia sennor, direi vos ãa ren»; *Ome que gran ben quer moller* (A5 = B95), v. 5 «mais que mester lle pod'aver»; *Como vós sodes, mia sennor* (A6 = B96), v. 12 «mais vos eu preito sodes en»; *Se Deus me valla, mia sennor* (A8 = B98), v. 7 «mais poy-leu non sei que me val»; *Que sen consello que vós, mia sennor* (A10 = B100), v. 27 «mais por que vejo que é vosso sen»; *Par Deus, sennor, sei eu mui ben* (A13 = B103), v. 4 «mais se o sei non ar sei ren», 10 «mais pero vos pesa non sei». — De João Soares *Quero vus eu ora rogar* (A14 = B107), v. 19 «mais de vos nunca o cuidei», v. 26 «mais agora ja por morrer»; *De quant' eu sempre desejei* (A15 = B108), v. «mais pod'en-tender se quiser»; *Agora m'ei eu a partir* (A18 = B111), v. 4 «mais per que m'aqueste mal ven», 17 «mais per sa morte sabera»; *Muitos dizem que perderán* (A19 = B112), v. 4 «mais eu non o posso creer»; *Punnei eu muit'en me guardar* (A21 = B114), v. 19 «mais a tal sennor eu non sei», 26 «mais per muitas terras irei»; *Ben o faria, se nenbrar* (A29 = B122), v. 6 «mais fez mi-a Deus des que a vi»; *Ora non poss'eu ja creer* (B124), v. 10 «mays, Deu-lo sab', este pavor»; *Se Deus me leixe ben aver* (B127), v. 6 «mays prazer mh'a de morrer». — De Nun'Eanes Cerzeo *Senhor, que coyta d' o' eu <e>no mundo vivo, quero vo'eu ja dizer* (B136), v. 4 (etc., vers refrain) «Mays est' ao meu grado», 20 «mays a Deu-lo rogo que sabha mha coita que me valha hi». — De Pero Velho de Taveiros *Vy eu donas en cellado* (B142), v. 6 «mays por vos eu non mentir», 24 «mays faly[u]-

face Calvo. Aínsi, chez Vasco Praga de Sandim, *Vós que mi-assi cuitades, mia sennor* (A7 = B97), v. 6 «mais a verdade vos quer' eu dizer» et v. 8 «Mais se mi-o Deus desse ora mia sennor».

—vos hy o vyso». — De Martin Soares *Ay, mha senhor, se eu non merecess[e]* (A40 = B152), v. 5 «mays soube lh'eu muyto mal merecer», 11 «mais non quis Deus que meu mal entendesse»; *Nostro Sennor, como jaço coitado* (A43 = B155), v. 17 «mais sei que este deseje cuitado»; *Nunca bon grad'amor aja de mi* (A44 = B156), v. 12 «mais non me mata nem me quer guarir», 14 «mays [seulement en B] non me quer matar a meu prazer», 27 «mais matar-m'ia se fosse meu mal»; *Quando me nenbra de vos, mia sennor* (A47 = B159), v. 6 «mais pois vos ouço falar», 19 «mais tolle m'en log'aquesto cuidar»; *Muitos me veen preguntar* (A48 = B160), v. 6 «mais jur'e faço lles creer»; *De tal guissa me ven gran mal* (A53 = B165), v. 14 «mais a min direito non val»; *Tal om'é coitado d'amor* (A60 = B171), v. 3 «mais d'outra guiss'aven a mi»; *Pois boas donas som deseparadas* (B172), v. 4 «mays quer'em duas per força prender». — De Ayraes Carpancho *Poys que sse nom sente a mha senhor* (B175), v. 11 «mays eu que por ssandeu [e] tolheyto»; *Deseg'eu muit' a veer mia sennor* (A65 = B177), v. 12 «mais de gran coita no meu coraçon». — De Nuno Fernandes Torneol *Par Deus, sennor, en gran coita serei* (A72 = B185), v. 16 «mais que farei, ay! meu lum' e meu ben»; *Ay mia sennor, u non jaz al* (A79 = B182 [bis]), v. 4 «mais direi vos do que me mal», 10 «mais pesa-me de coraçon», 16 «mais pesa-me mais d'outra ren»; *Pois naçi nunca vi amor* (A80 = B183 [bis]), v. 4 «mais rogarei a mia sennor», 9 et 15 «mais quer'eu mia sennor rogar». — De Pero Garcia Burgalês *De quantos mui coitados son* (A82 = B186 [bis]), v. 20 «mais cuid'en quanto mal mi ven»; *Ay eu coitad'e porque vi* (A87 = B191), v. 17 «mais Deus que mi a fezo veer»; *Sennor fremosa, pois vus vi* (A94 = B198), v. 12 «mays quero vos enganar»; *Ay mia sennor, e meu lum' e meu ben* (A101 = B208), v. 26 «mais por que dig'a verdade, sennor»; *Mentre non soube por min mia sennor* (A110 = B219), v. 5 «mais alguen foy que lle disse por mi»; *Eu me cuydava quando non podia* (B220), v. 5 «mays vy a tan fremoso parecer»; *Nunca Deus quis nulha cousa gram ben* (B223), v. 27 «mays por torpe tenh'eu quen per el fia». — De João Nunes Camanês *Rogaria eu, mia sennor* (A113 = B226), v. 3 «mais ei d'ela tan gran pavor», 16 «mais non a rogarei poren». — De Fernan Garcia Esgravunha *A mellor dona que eu nunca vi* (A118 = B234), v. 19 «mais rog'a Deus que lle tanto ben fez»; *Ora veg'eu o que nunca coidava* (A127 = B242), v. 11 «mais en tan grave dia foi por mi». — De Joan Lobeyra *Senhor genta* (B244 & [246 bis]), v. 7 «may-la vossa m'é mortal». — De Roy Queimado *Nostro Sennor Deus, e porque neguei* (A129 = B250), v. 25 «mais eu cativo, e que regeey»; *Fiz meu cantar e loei mia sennor* (A132 = B253), v. 17 «mais ar aian de seu quen as loar».

V. n 58.

Ainsi chez João Soares Somesso *Muito per-dev'agradeçer* (A 26 = B 119), v. 6 «mais este ben por non mentir» et v. 8 «Mais fez m'atal sennor aver [B veer]».

Mais (var. *mays*) en tête de couplet.

Deux douzaines d'exemples empruntés *pro parte* aux mêmes *trovadores* ont été rassemblés à titre d'échantillon.

— De Fernan Rodrigues de Calheyros *Ora tenh'eu que ey rason* (B56), v. 7 «Mays pero que prol me terra».

— De Vasco Praga de Sandim *Per boa fe, meu coraçom* (B86), v. 15 «Mays pero non ei eu rason»; *Deu-lo sab'oge, mha senhor* (B90), v. 22 «Mays se Deus quiser, mha senhor»; *Quen oge mayor cuita ten* (A4 = B94), v. 13 «Mais pero en quant'eu viver».

— De João Soares Somesso *Muitas vezes en meu cuidar* (A16 = B109), v. 15 «Mais amor a tan gran poder»; *Non tenn'eu que coitados son* (A20 = B113), v. 8 «Mais de pran algũa sazom»; *Ja foy sazom que eu cuidei* (A28 = B121), v. 15 «Mais gran med'ei de me forçar»; *Quen bõa dona gran ben quer* (A30 = B123), v. 15 «Mays pero quen a servira», 22 «Mays per qual g[u]isa podera»; *Con vosso medo, mha senhor* (B126), v. 8 «Mais da mha morte, mha senhor».

— De Martin Soares *Quando me nenbra de vos, mia sennor* (A47 = B159), v. 22 «Mais quen vos ousa, mia sennor, catar»; *O que consell'a min de m'eu quitar* (A49 = B161), v. 7 «Mais non a viu e vay mi-agora dar».

— De Pero Garcia Burgalês *Que muit'á ja que a terra non vi* (A103 = B211), v. 15 «Mais u mi a Deus primeiro fez veer»; *Que muitos que mi andan preguntando* (A106 = B 214-215), v. 32 «Mai-lo que vai tal pergunta fazer»; *Nunca Deus quis nulha cousa gram ben* (B223), v. 8 «Mais enquant'eu ja vivo foi poren», 25 «Mays, mal pecado, non ey en poder».

— De Fernan Garcia Esgaravunha *A que vos fui, senhor, dizer por mi* (B228), v. 13 ««Mays torne-sse na verdade, por Deus»; *Sennor fre-mosa, quant'eu cofondi* (A117 = B233), v. 8 «Mais valla me contra vos, por Deus, y», 15 «May-la mesura que tanto valer»; *Om'a que Deus ben quer fazer* (A120 = B236), v. 13 «Mais non pod'aquesto saber».

— De Roy Queimado *Nostro Sennor Deus, e porque neguei* (A129 = B250), v. 22 «Mais a que sazom que m'eu acordei», 29 «Mays de que podia peor estar»; *Nostro Sennor, e ora que será* (A135 = B256), v. 15 «Mais desaqui de pran per nulla ren» (version de B: «Mais por ela, e non per outra ren»).

Mas en tête de vers.

— De Martin Soares *Por Deus vos rogo, mia sennor* (A58 = B169), v. 20 «mas de qual mort'eu morrerei».

— De João Soares Coelho *Sennor, por Deus que vos fez parecer* (A169 = B320), v. 15 «mas empero, sennor, que sej'assi».

La locution «j'entends dire que»⁵⁹ est également caractéristique des propos introduits par les troubadours galiciens-portugais. Voyez à cet effet les pièces *Muitos dizem que perderán* (A 19 = B 112) de João Soares Somesso, v. 26 «d'aquesto que ouzo [B ouco] dizer»; *Ay eu coitad' e porque vi* (A 87 = B 191), v. 28 «Ca vedes que ouço dizer», *Se Deus me valla, mia sennor* (A 92 = B 196), v. 3 «[de grado querria seer /] Sandeu por quant' ouço dizer», *Maria Balteyra, porque jogades* (V 982 = B 1374), v. 5 «Ca vos direy que lh'is ouço dizer», ces trois dernières citations, de Pero Garcia Buralês; enfin, d'Estevan Fayán *Fernan Diaz, fazen-vos entender* (B 1561), v. 17 «Ca seus vassalos com' ouço dizer». Plus haut, j'avais déjà cité l'incipit de Pero da Ponte *D'un tal ricom' ouç' eu* [B ouceu] *dizer* (V 1174 = B 1640).

Pareillement se rencontre l'adjectif substantivé *muitos*, qui a été repris dans les exemples suivants pour être le sujet du verbe «dire». *Muitos dizem que perderán* (A 19 = B 112) déjà cité, de João Soares Somesso. *Muytos que mh'o'en loar mha sen[h]or* (B 246), v. 3 «dizen eles», de João Lobeyra. *Muytos me dizem que sservy doado* (V 17 = B 406) d'Afonso Sanchez. *Muytos dizem con gram coyta d'amor* (V 393 = B 809) de Paay

— De João Lopes d'Ulhoa *Se eu moiro, ben o busquei* (A 208 = B 359), v. 17 «mas non cuidei que foss'assi».

— De Fernan Gonçalves de Seabra *Negueí mia coita des ña sazon* (A 211), v. 2 «mas con gran coita que ouv'e que ei»; *A mia sennor atanto lle farei* (A 217 = B 384), v. 9 «mais de pran esto non posso soffrer» à comparer au v. 14 «mas de pran esto non soffrerei ja»: dans les deux cas, B présente une forme douteuse du point de vue graphique, *maix*, probablement pour *mays* dans l'original.

Mas en tête de couplet.

— De João Soares Coelho *Meus amigos, que sabor averia* (A 159), v. 15 «Mais, cativ'eu, de melhor que querria».

— De Paay Gomes Charinho *Que mui de grad'eu querria fazer* (A 247), v. 15 «Mas como pod'achar bõa razõ».

— De Pero da Ponte *D'un tal ricom' ouç' eu dizer* (V 1174 = B 1640), v. 29 «Mas pero lh'eu grand'aver sey».

⁵⁹ Sans compter la variation temporelle *oý*.

Ex.: *Amigas, eu oý dizer* de Gonçal' Eanes do Vinhal (V 999 = 1390).

Gomes Charinho. *Muytos dizem que gram coita d'amor* (V 698 = B 1107) de Johan Baveca. *Mayor Garcia est' omiziada* (B 1578), de Pero Garcia d'Anbroa, v. 17 «non est' asy, ca muy[t]os vos diran».

que el non os quer cometer

La forme atone du pronom de la troisième personne à l'accusatif masculin pluriel (latin *illos*) ne peut être en portugais que *os* dans cette position, car la forme *los* se trouve seulement dans les cas où l initial représente une *s* ou une *r* assimilée⁶⁰. Cette forme *los* représente donc une occitanisation du texte portugais de Boniface Calvo, et à l'encontre des éditeurs unanimes il convient de la rectifier.

L'infinitif *cometer* (en occitan: *cometre*), au sens de «provoquer, attaquer», est fréquemment employé à la rime. J'en produis une douzaine d'exemples. *De-lo dia'n que eu amey* (B 55), v. 22 «per nulla ren de cometer (/ s[e] eu esto posso fazer)», et *Ora faz a min mha senhor* (B 58), v. 26 «tan grave m'é de cometer» de Fernan Rodrigues de Calheyros. *Pois boas donas som desenparadas* (B 172), v. 7 «netas de Conde quer'eu cometer», de Martin Soares. *Non me poss'eu, mia sennor, defender* (A 108 = B 217), v. 4 «pois mi-aqui ven ante vos cometer», de Pero Garcia Burgalês. *Sennor, que Deus mui mellor pareçer* (A 131 = B 252), v. 4 «senpr'o que ora quero cometer», de Roy Queimado. *Pero da Pont'e[n] hũ vosso cantar* (V 556 = B 969), v. 16 «d'esta razon ou d'outra cometer», d'Affons' Eanes do Coton et Pero da Ponte. *Deus, e que cuydey a fazer* (V 852 = B 1247), v. 4 «[baratey /] mal, porque o fuy cometer», de Martin Padrozelos. *Assaz é meu amigo trobador* (V 868 = B 1263), v. 6 «Pero o muytos veen cometer», de Lourenço. *Lourenço, soyas tu guarecer* (V 1010), v. 8 «Johan d'Avoyñ, ja me cometer», de João Perez d'Aboim et Lourenço. *Bernal fendudo, quero-vos dizer* (V 1063 = B 1453), v. 11 «ar querram-vos

⁶⁰ Exceptionnellement, dans le cas de la pièce de Fernan Rodrigues de Calheyros (V233 = B632), v. 4, on a *los* pour éviter la synalèphe avec *me*, le mot précédent.

por alhur cometer», de João Baveca, *Querri' agora fazer hun cantar* (V 1130 = B 1598), v. 12 «mays ora, ja poys m'el foy cometer», de Pero Garcia d'Anbroa.

se non de mēaças e quen

En occitan, la conjonction *si* connaît également la forme *se*. En ancien portugais, c'est, pourrait-on dire, le contraire qui est vrai. Malgré l'exemple incontestable offert par le v. 23 «si quer foder, que nunca foy sazon» de la chanson *Fernand' Escalho vi eu cantar ben* (V 985 = B 1377) de Pero Garcia Burgalês, les emplois de *si* (= «ainsi») pour *se* figurent plutôt dans les locutions imprécatoires, comme dans les vers 9 «Di, doutor, ssy Deus ty valha» d'Estevan da Guarda (*Pois teu preyt'anda juntando*, V 913 = 1308), ou «muyt'i é corta, si Deus me perdom» de Martim Soares (*Johan Fernandes, que mal vos talharon*, V 978 = B 1370). Cet échange néanmoins possible d'une forme à l'autre me fait choisir pour le rétablissement du texte la forme portugaise *se*, d'autant que dans tous les exemples où la conjonction est suivie de l'adverbe de négation *non*, la forme *si* ne se trouve pas.

Menassas paraît être à son tour une occitanisation de copistes, l'ancien portugais ayant la forme *meaças* à côté des verbes (*a*)*mēaçar* et (*a*)*meaçar*, cf. *A molher d'Alvar Rodriguiz tomou* (V 907 = B 1302) d'Estevam da Guarda, v. 10 «nen per meaças, nen pela ferir». L'incipit de João Baveca (V 833 = B 1228) *Voss' amena[ç'] amigo, non é ren* (ou: *Vossa mena[ç']...*) contient un forme intéressante, quoique reconstituée (les mss. ont *i* au lieu de *c*), qui laisse comprendre le passage de *mēa-* à *mena-* («*menassas* is Old Spanish» affirme par contre péremptoirement M. Horan, *l. c.*). Pour l'utilisation du groupe de lettres *ss* correspondant au *ç*, on ne manquera pas de faire le rapprochement avec la graphie *corasso*, qui est dans certains manuscrits du descort plurilingue de Raimbaud de Vaqueiras, pour rendre *coraçon*.

La rencontre de *quen* et de *quer* forme le plus souvent en portugais ancien un pronom indéfini au sens du «quiconque» français. L'existence du pronom *quen* en tant que sujet n'exclut

pas que le verbe *quer* qu'il commande ne puisse conserver son sens plein, comme dans la question: «— Quen quer huñ ricome conprar?» posée au v. 3 de la chanson *En almoeda vi estar* (V 1177 = B 1643) de Pero da Ponte. Chez Boniface Calvo, l'enjambement de *quen* à *quer* détache encore les termes d'une locution en voie de se figer.

quer de guerr'onrrado seer

Le portugais a le participe passé *onr(r)ado*, utilisé par exemple chez Estevam da Guarda *Se vós, dom Foão, dizedes* (V 926 = B 1321), v. 20 «casamento tan onrrado [B onrado]»; chez Lopo Lias, *Quen oj'ouvesse* (V 963 = B 1355), v. 10 «Ca poys onrrado (/ non é...)»; chez (Ayras?) Nunes *Hun infan-con mh'á convidado* (B 1552), v. 8 «Load'este jantar onrrado». La forme *ondrado*, présente dans les manuscrits de Calvo, montre une occitanisation supplémentaire du texte plutôt qu'une forme «Old Spanish» comme le voudrait M. Horan, *l. c.* À côté du verbe *onrar* dérivé du latin *hōnōrāre* (REW 4172), l'occitan connaît le développement en *ondrar*⁶¹.

L'idée que celui qui tente d'échapper à ses obligations féodales de chevalier se couvre de honte et se déshonore, est contenue dans maintes chansons d'*escarnho* galiciennes-portugaises. Il suffira pourtant de renvoyer, comme je le fais plus loin, à la pièce *O que de guerra levou cavaleiros* d'Alphonse X de Castille.

sei eu mui ben que lli conven

L'affirmation d'un fait ou d'une idée est fréquemment présentée dans la lyrique galicienne-portugaise à l'aide de la locution *sei eu*. Je limiterai volontairement à quelques-uns les exemples que je pourrais aligner. — D'Alphonse X de Castille *Don Goncalo, poys queredes ir d'aqui pera Sevilha* (B 466), v. 7 «Hũa cōsa sei eu de vos e tenho por mui gram brio». — De Roy Martiinz d'Ulveyra *Ay madr', o meu amigo morr'assy* (V 591), v. 9 «pero ssey eu que guarra se me vir». — De Joan

⁶¹ Explication dans Schultz-Gora, *Altprovenzalisches Elementarbuch*, 2^e éd. 1911, 48, 5^e éd. 1936, 49.

Ayras *Ay mha filha, por Deus, guysade vós* (V 599), v. 5, 11, 17 (refrain) «ca, se vos vir, sey eu ca morrera». — D'Estevam da Guarda *A hũ corretor a que vy* (V 904 = B 1300), v. 12 «E disse m'el: — Sey eu de pram»; *Donzela, quen quer que poser femença* (V 916 = B 1311), v. 15 «Ca sey eu outro non de tal doayro». De Lopo Lias *Tercer dia ante Natal* (V 946 = B 1339), v. 7 «Sey eu hun tal cavaleiro». De Martin Soares *Joham Fernandiz, hun mour'est aqui* (V 975 = 1367), v. 7 «Sey eu de vos que vos assanharedes». — De Gonçal'Eanes do Vinhal *Sey eu, donas, que deytad'é d'aqui* (V 1008). — De Pero Gomes Barroso *Sey eu hun ricome, se Deus mi perdon* (V 1053 = B 1442). — D'Ayras Perez Vuyturom *Don Estevão diz que desamor* (V 1089 = B 1478), v. 2 «a con el-Rey, e sey eu ca ment'i», 9 «ca sei eu d'el ca ja non veera»; *Fernam Diaz é aqui como vistes* (V 1090 = B 1479), v. 4 «d'ome[n] o sey eu que sabe com'é», 10 «d'ome[n] o sey eu que lho non daran», 16 «d'ome[n] o sey eu que o sabe ja». — De Gil Perez Conde *Mentr' esta guerra foy, assy* (B 1523), v. 9 «mays non sey eu que mi farey»; *D'un home sey eu de mui bon logar* (B 1531). — De Pero Garcia d'Anbroa *Ora vej'eu que est'aventurado* (V 1128 = B 1596), v. 15 «E non sey eu no mund' outr'ome nado».

Le renforcement de l'affirmation s'opère à l'aide de l'adverbe *ben*, soit placé avant le verbe, soit postposé. Ainsi, dans les tençons de João Perez d'Aboim et João Soares Coelho *Joham Soarez, comecey* (V 1009), v. 26 «mays ben sey eu que o mizerou», et *Johan Soarez, non poss'eu estar* (V 1011), v. 5 «e ben sey eu porque aquesto faz», et encore dans la tenson de João Perez d'Aboim et de Lourenço *Lourenço, soyas tu guarecer* (V 1010), v. 17 «ca ben sey eu quen troba ben ou mal». Ainsi, dans la chanson *Meu dano fiz por tal juiz pedir* (V 910 = B 1305) d'Estevam da Guarda, v. 17 «Terra por razon, esto sei eu bem». Il est caractéristique que dans la chanson de Lopo Lias faite sur la musique d'un descort, *Quen o'jouvesse* (V 963 = B 1355), les copistes aient allongé le vers 21 «esto sey eu», qui est trissyllabique, à l'aide de l'adverbe de renforcement *ben*.

À son tour, l'adverbe *ben*, antéposé ou postposé, peut se trouver renforcé par l'adverbe *mui*, comme le prouvent les exemples de João Ayras *Dizen, amigo, que outra senhor* (V 594),

v. 14 «mui ben sey [eu] ca vos conselhou mal»; de João Baveca *Par Deus, amigos, gran torto tomei* (V 1070 = B 1460), v. 15 «sey [eu] muy bem que [se] lh'est'a bem ssal»; de la tenson entre Vasco Perez Pardal et Pedr'Amigo de Séville *Pedr'Amigo, quero de vós saber* (B 1509), v. 15 «Pedr'Amigo, sey m'eu esto mui ben».

La forme *cōven* de K correspond pour le portugais à l'occitan *coven* qui figure dans les autres manuscrits du sirventès plurilingue. Une forme portugaise *couen* enregistrée dans le glossaire de leur édition du chansonnier B par M. et M^{me} Machado (t. VIII, 1964, s. v.) résulte d'une erreur de lecture pour *conuem* dans la pièce *Pois que te preças d'aver sem conprido* (V 914 = B 1309) d'Estevam da Guarda, v. 10 «nen gram saber, porend'a ti convem». Cependant, dans le plus ancien manuscrit conservé de la chanson d'amour *Mui gran poder á sobre min amor* de Boniface Calvo, que j'édite ci-après, le verbe figure sous la forme *conven* à la rime du v. 25 (la rime du v. 23 qui lui correspond est *sen*), tandis qu'à l'intérieur du v. 27, la forme est *coven*. À l'inverse du chansonnier A, le chansonnier B transmet la forme *conven* abrégée par deux fois. Il serait imprudent de rien conclure sur le caractère original de la leçon *coven* de A, d'autant que le signe d'abréviation de la nasale a pu être oublié par le copiste de A.

L'emploi de ce verbe impersonnel est fréquent, et notamment à la rime. Voyez parmi beaucoup d'autres les pièces suivantes. *Ora tenh'eu que ey rason* (B 56) de Fernan Rodrigues de Calheyros, v. 24 «pero de soffrer mi conven». *Da mia sennor que tan mal dia vi* (A 176 = B 327) de João Soares Coelho, v. 3 «[non direy en/]ora d'aquesto, ca mi non conven». *Dizen-mi'as gentes porque non trobey* (A 183) du même auteur, v. 16 «que eu hy porrei, c'assi me conven». *Ay amiga, senpr'avedes sabor* (B 373) de Pero Maffaldo, v. 15 «por vos e poys vos queredes convem [/que o faça...]». *Sempre vus eu d'outra rrem mayas amey* (V 20 = B 409) d'Afonso Sanchez, v. 19 «Pero, sen[h]or, pois m'escolher conven». *Non me poss'eu de morte defender* (V 213 = B 610 [bis]) de Pierre de Portugal, v. 10 «que por dona de [ms. a] morrer me conven». *O que Valença conquereu* (V 578 = B 990) de Pero da Ponte, v. 18 «con quant'a valença

conven». *Entend'eu, amiga, per bõa fe* (V 603 = B 1013) de João Ayras, v. 16 «[pero vejo vos aver desamor/] d'el, amiga, e esto vos conven». *En tal perfia qual eu nunca vy* (V 925 = B 1320), v. 21 «Nen, na cima, perfiar me conven»; *O caparom de marty* (V 927 = B 1322), v. 7 «Tal caparon vos conven»; *Com'avêeo a Merlin de morrer* (V 930 = B 1324), v. 13 «Tan coychado que a morrer conven», 18 «En tal logar hu conven d'atender», les trois dernières pièces citées appartenant à l'œuvre d'Estevam da Guarda. *Se eu, amigos, hu he mha senhor* (V 1059 = B 1449) de João de Gaya, v. 6 «e que non ous'i a viver, conven [/que moyr'...]». *Jograr, tres cousas avedes mester* (B 1515) de Gil Perez Conde, v. 9 «e ssen outra que a todos conven». * *Ca vós non sodes d'amor tan forçado* (B[1572]) de Pero Garcia d'Anbroa, v. 2 «como dizedes, nen vos ar conven [/de o seerdes ...]». Comme on aura pu le remarquer au passage, le verbe se construit soit avec *que* suivi du subjonctif, soit avec les prépositions *a* ou *de* suivies généralement de l'infinitif.

de meter hi cuidad' e sen

Le plus remarquable dans ce vers n'est pas l'emploi d'un verbe des plus courants, ni la présence à la rime d'un nom qu'on retrouve des centaines de fois dans la lyrique galicienne-portugaise, mais bien l'emploi du nom *cuidado* et son association avec *sen* qui me paraît unique.

Cuidado est d'un usage assez rare. Voyez pourtant les pièces *Agora me quer'eu ja espedir* (B 135) de Nun'Eannes Cerzeo, v. 15 «e sempr'i tornara o meu cuidado»; *Sennor, per vos sôo maravillado* (A 86 = B 190) de Pero Garcia Burgalês, v. 24 «se non deseje e affam e cuidado»; *Com'og'eu vivo no mundo coitado* (A 170 = B 321) de João Soares Coelho, v. 8 «En pero quand'eu eno meu cuidado»; *Des ojemais me quer'eu, mia sennor* (A 271) d'un troubadour anonyme, v. 14 «quantas coitas meus cuidados me dan». Le mot est aussi dans la pièce en espagnol *En un tiempo cogi flores* (V 209 = B 607) attribuée au Roi Alphonse XI de Castille, au premier vers du refrain et au v. 15, ainsi que dans une pièce en vers d'arte *mayor* associée tardivement

(XIV^e-XV^e s.?) à une composition de Juyão Bolseyro: il s'agit de la pièce anonyme *Donna e senhora de grande vallia* (V 668), v. 2 «nom ssei sse cuitaades / que tenho cuidado», 12 «e todo cuidado / que a [... leçon altérée]».

Étant donné les contacts connus ou supposés des troubadours cités avec la Castille, il existe une présomption que le mot de *cuidado* soit un trait lexical utilisé en particulier par les *trovadores* galiciens-portugais en relation avec la cour de Castille-Léon ⁶².



Au terme de nos analyses, les vers 7 à 13 de *Un nou sirventes ses tardar* peuvent désormais être lus ainsi:

el faz o que quiser fazer.

II Mas eu ouç'a muitos dizer
 que el non os quer cometer
10 se non de mēaças, e quen
 quer de guerr'onrrado seer,
 sei eu mui ben que lli conven
 de meter hi cuidad'e sen...

4.°) Du catalan?

Récemment, alors que le texte du sirventes plurilingue de Boniface Calvo paraissait oublié par la critique, M. Sansone l'a repris, et a voulu démontrer que les vers litigieux sont écrits en catalan ⁶³.

Le professeur italien ne s'est pas avisé que la pièce est faite de *coblas capcaudadas*. Son analyse s'en trouve faussée dès le départ, puisqu'elle porte sur le couplet II, v. 8-14, et qu'elle néglige ainsi le v. 7, et s'intéresse au v. 14 qui est dans la langue du couplet suivant, c'est-à-dire en français. Cette méprise amène par exemple l'auteur à affirmer, grammaires à l'appui, la nature

⁶² Sa présence au vers 23 dans la pièce de Vasco Praga de Sandim, *Per boa fe, meu coraçon* (B86), telle qu'elle est éditée par M. & M^{me} Machado, t. I, p. 114, n° 60, est due à une erreur de lecture pour *cuido*, comme l'a déjà fait observer M. Sansone dans son c. r. cité, 94.

⁶³ *Filologia romanza* 2, 1955, 238-58.

catalane du mot *cors*, alors qu'il s'agit du mot qu'en français d'aujourd'hui on orthographie «corps».

L'analyse de M. Sansone est menée vers par vers, et mot à mot. Elle est avant tout, linguistique. Le problème est ainsi posé: étant donné l'existence chez Boniface Calvo d'un couplet écrit dans une langue hispanique, déterminez quelle est cette langue par comparaison du castillan, du galicien-portugais, de l'aragonais et du catalan. Les matériaux une fois rassemblés, comparez-les, et dégagez-en si possible la signification statistique. On ne peut se défendre de penser que le problème est conçu et exposé comme un exercice de philologie romane.

De là, la présence de bonnes et de mauvaises «fiches», car une chose est de considérer un texte incertain et corrompu, et autre chose est de le confronter avec des grammaires historiques qui fournissent une somme phonétique, morphologique, un état général d'une langue.

Je pourrais suivre M. Sansone pas à pas et consacrer maintes pages au commentaire de son commentaire. Mais je ne pourrais que répéter l'opinion que j'ai donnée sur ce texte.

Je m'arrêterai au résultat de l'enquête linguistique⁶⁴.

Notre texte comprendrait «des formes exclusivement catalanes»: *oig* («che a nostro parere, è restituzione sicura»), *za* et *maintos* du v. 8; *menassas* du v. 10; *cors* du v. 14.

On écartera évidemment la dernière forme, puisqu'elle est française. Je ne rangerais pas *menassa(s)* parmi les formes exclusivement catalanes, puisque l'occitan a la forme *menasa(s)* et que le castillan connaît *menaza(s)* alors que le galicien-portugais offre probablement *mêaça(s)* sinon *menaça(s)* à côté de *meaça(s)*. Des formes alléguées, celles qui restent sont toutes trois issues du même vers, particulièrement corrompu dans la tradition manuscrite.

Le *oig* est une restitution, sûre aux yeux de M. Sansone, moins assurée à mes yeux. S'il est vrai que le dérivé catalan

⁶⁴ P. 252. Dans une «parenthèse» qu'il ouvre au milieu de son art. sur la cobla plurilingue de Cerveri (pp. 69-71 = 60-3 de la réimpression, cf. le chap. qui vient, n. 24), M. Tavani s'arrête à quelques points, «i più macroscopici», du couplet litigieux de Boniface pour conclure aussi que la langue en est le galicien-portugais.

de *audio* est *oig*, et non un *oug* de fantaisie, que M. Sansone a d'abord tenté de faire admettre⁶⁵, pour mon propos, il me suffira de relever que le cas est douteux, puisqu'il est susceptible de recevoir une autre explication (voir ci-dessus). La différence d'interprétation repose *pro parte* sur la coupe des mots, *oug za* d'un côté, *ougz a* de l'autre. Il est certain que les copistes occitans ont coupé de la première façon, et qu'ils ont pu comprendre dans *za* l'adverbe *ça, sa*, «ici» (* *ecce hac* REW 3965): l'adverbe m'apparaît déjà comme une restitution des copistes, car la construction de la phrase exige la préposition *a* dans le tour «j'entends dire à beaucoup». Au reste, qu'on admette ou non l'explication que j'ai proposée, *za* ne saurait être considéré comme exclusivement catalan, puisqu'il est aussi, et avant tout, occitan.

Maintos serait-il enfin le seul mot exclusivement catalan du texte, comme s'en persuade M. Sansone? En réalité, le critique italien n'apporte pas d'autre attestation de cette forme et il n'y en a pas. L'exposé⁶⁶ est plus nuancé que la conclusion: «Appar dunque chiaro quanto il *maintos* di Bonifazio sia vicino al catalano». Je note pourtant que «maint» est en catalan *mant*, et que la flexion normale du pluriel nous confronte à *mantes*. Il faut plus que l'existence d'une forme dialectale moderne *mantos* (où on peut voir l'influence du castillan), pour justifier «la eccezionale formazione» du pluriel. L'autre difficulté, la présence de *-i-*, c'est-à-dire d'une diphtongue, a beau être minimisée par M. Sansone: elle existe, et il faut choisir. Ou il s'agit d'une «erreur de copiste», et dans ce cas mon explication d'un croisement entre *muitos* et *maint* a toute sa valeur, ou il s'agit d'un hybride qui n'existe que dans le «catalano non approfondito di Bonifazio», et dans ce cas il n'est plus question d'une forme exclusivement catalane, mais d'une approximation⁶⁷.

⁶⁵ P. 243: «non è da escludersi infatti che il dittongo dell'infinito [qui serait *oure* pour *oir*, provenant de *audire*] si sia conservato nel presente».

⁶⁶ P. 244.

⁶⁷ Mais M. Sansone sait sauter, et retomber comme il faut. Ainsi, le verbe *dizer* du v. 8 lui pose une difficulté insurmontable pour sa thèse, puisqu'il ne peut être que du galicien-portugais. Qu'à cela ne tienne:

Bref, le texte n'offre pas une seule forme catalane qui soit assurée (et tel n'est pas le cas pour le galicien-portugais). Comment pourrait-on suivre M. Sansone dans la seconde partie de son exposé, qui est de faire voir que si Boniface Calvo a employé le catalan dans ce sirventes adressé à Alphonse de Castille, c'est pour mieux piquer le roi en lui faisant entendre, dans la propre langue des ennemis qu'il ne se décide pas à attaquer, les propos désobligeants qui courent sur son pacifisme?

Dans la mesure où c'est son pacifisme qui est reproché au roi, il ne saurait l'être que dans le milieu de la cour de Castille. L'«intention linguistique» (pour reprendre l'expression de M. Sansone), n'en ressort que plus nettement puisque le galicien était d'un usage courant à la cour de Castille où Boniface recueillait les propos qui couraient sur le compte du roi: *Mas eu ouç'a muitos dizer* ...

D'ailleurs, les vers

...quen
quer de guerr'onrrado seer,
12 sei eu mui ben que lli conven
de meter hi cuidad'e sen,

ne font-ils pas allusion à une longue chanson de médisance écrite par Alphonse X lui-même pour fustiger le comportement des nobles qui fuient leurs obligations guerrières:

[O] que da guerra levou cavaleyros,
e a sa terra foy guardar deneyros,
non ven al mayo? ⁶⁸

3. Les deux chansons d'amour galiciennes de Boniface Calvo

Pour répondre entièrement à la gageure de M. Sansone, on pourrait conclure en s'étendant sur l'inexistence du catalan comme langue littéraire à l'époque de Boniface Calvo. Il est superflu d'ajouter qu'à cette même époque le galicien-portugais avait acquis une valeur de langue lyrique internationale.

«ci troviamo dunque di fronte ad una forma che rappresenta concordamente la cultura linguistica di Bonifazio» (p. 245).

⁶⁸ V79 = B496 et [144 bis].

Aussi est-ce en galicien-portugais que Boniface Calvo a écrit les deux chansons d'amour que j'édite maintenant sans de plus amples commentaires. J'appellerai seulement l'attention du lecteur sur les rejets et les enjambements, qui me paraissent être une caractéristique essentielle du style de Boniface Calvo tant pour ses compositions occitanes que pour ses compositions galiciennes-portugaises.

I

I Mui gran poder á sobre min amor,
 pois que me faz amar de coraçon
 a ren do mundo que me faz mayor
 coita soffrer, e por tod'esto non
 5 ouso pensar sol de me queixar en,
 atan gran pavor ei que mui gran ben
 me lle fezesse por meu mal querer.

II E non mi-á prol este pavor aver,
 pois cada dia mi-a faz mui mellor
 10 querer por mal de min e por fazer
 me prender mort'en cab'e pois sabor
 á de mia morte, roga-lhei que non
 mi-a tarde muito, ca mui gran sazon
 á que a quis e desejei poren.

III 15 Pois ja entendo que guisada ten
 amor mia morte, non pode seer
 que me non mat'e sei eu ña ren,
 que me val mais log'y morte prender
 que viver coitad'en mui gran pavor,
 20 ca non averei, pois eu morto for,
 tal coita qual ei no meu coraçon.

IV E quen soubesse como me vay non
 terria que eu sã de bon sen
 en me leixar viver, ca sen razon
 25 me da tal coit'amor que me conven
 a viver trist'e sen todo prazer,
 e me conven tal affan a soffrer,
 que mayor non fez Nostro Sennor.⁶⁹

⁶⁹ Mss.: A, p. 223; B 98 b-c, n° 449, sous le nom de «Bonifaz de J [... le reste a été tranché par le relieur] V [vel] de Genu» écrit par

II

- I Ora non moiro, nen vivo nen sei
 como me vay, nen ren de mi, se non
 atanto que ei no meu coraçon
 coita d'amor qual vus ora direi,
5 tan grande que me faz perder o sen,
 e mia sennor sol non sab'ende ren.
- II Non sei que faço, nen ey de fazer,
 nen en que ando, nen sei ren de mi,
 se non atanto que soffr' e soffri
10 coita d'amor qual vus quero dizer,
 tan grande que me faz perder o sen

Colocci. J. Leite de Vasconcellos, *Antroponimia portuguesa*, 1928, 69, croyait le prénom tout à fait moderne en portugais, et il en cite un exemple de 1838; on voit qu'il en avait existé un précédent dans le galicien-portugais de la cour castillane. Base et graphie de A.

Variantes:

1 gram, mj; 2 poys, mj; 3 *que*; 4 coyta sofrer; 6 tan gram, ey, muj gran; 7 lhi; 8 non mha; 9 poys, mha, muj melhor; 10 *querer*, por, mjn; 11 *prender*, cabo; 12 mha, rogarlhei *que non*; 13 mha, m uyto *que e gran* (A *sazon*); 14 *que*, quis deseiey poren; 15 Poys, *que*, guisade; 16 mha, non; 17 *que*, non, sey, hũa ren; 18 *que* mi, mays, loguj; 19 *que*, cuytad, muj; 20 non auerey poys; 21 comei; 22 *quen*, mj; 23 sou, bon; 24 eme; 25 A: coita damor, avec da subponctué, B: coita mer *que* mj 9uen; 26 au lieu de *viver*: mun, prazer; 27 A: couen; mj 9uen atal affam sofrer; 28 *que*, non, nostro senhor.

Autres éd. Varnhagen, *Trovas*, 1849, 106-7, n° 100. Molteni, *Il Canzoniere portog. Colocci-Brancuti*, 1880, 145-6, n° 341. (D'Ovidio et) Monaci, *Manualetti* [...] II. *Portoghese*, 1881, 61-2, n° 8 (d'après les deux éd. précédentes). Pelaez, *Giornale storico della letteratura italiana* 29, 1897, 346-7 (cf. 363). C. Michaëlis, *Cancioneiro da Ajuda*, 1904, I, 521-2, n° 265. Novello, *Antica lirica portoghese*, 1921, 12-3, n° XIII (d'après C. Michaëlis). M. Carter, éd. diplomatique, 1941, 156-7. Machado, t. II, 1950, 285-6. M. F. Piccolo, *Antologia della lirica d'amore gallego-portoghese*, Naples, 1951, 167-8 (je n'ai pu consulter le texte de cette édition que reproduit le suivant). M. Branciforti, *Rime di Bonifazio Calvo*, 1955, 151-2. M. Horan, *The Poems of Bonifacio Calvo*, 1966, [87]-9.

III Non sei que é de min, nen que será,
 meus amigos, nem sei de mi ren al,
 15 se non atanto que eu soffr' atal
 coita d'amor qual vus eu direi ja,
 tan grande que me faz perder o sen ⁷⁰

⁷⁰ Mss.: A, pp. 223 b et 224 a; B 98 c, n° 450.

Texte et graphie de A.

Variantes:

1 non moyro, uyuo nen sey; 2 mj, se non; 3 que ey, nomen, A: eno avec e exponctué; 4 coyta, u9, direy; 5 Tam, que mj, perder; 6 mha senhor, non; 7 sey que faça nen ei; fazer; 8 nen que ando nen sey ren, mj; 9 tanto que sofre sofri; 10 qual u9 quero; 11 Tam grande que mj; 13 Non sey que, demjn nen que; 14 me9 amig9 non, demjn ren; 15 que, sofra atal; 16 coyta, qual u9, direy; 17 gran de que mj.

Autres éd. Varnhagen, id., 107-8, n° 101. Molteni, id., 146, n° 342. Pelaez, id., 347-8. C. Michaëlis, id., 523-4, n° 266 (cf. Lang, *Neophilologus* 31, 1928, 265, dont l'observation au v. 5903 de l'éd., soit au v. 3 de la pièce, «with eno we must assume the practice of synaloephe», est sans objet, le e du mot, comme je l'indique dans les var., étant exponctué). Novello, id., 13, n° XIV. M. Carter, id., 1957. M. et M^{me} Machado, id., 287-8. M. Piccolo, id., 169. M. Branciforti, id., 153-4 (cf. ma note précédente). M. Horan, id., 89-91.

CHAPITRE V

LA CONNAISSANCE DU GALICIEN-PORTUGAIS PAR CERVERI DE GIRONE

Le troubadour catalan Cerveri de Girone nous a laissé une oeuvre abondante, qui nous fait voir une personnalité plus curieuse qu'attachante¹. Il est, à bien des égards, un décadent qui a, sans trouver à se satisfaire, expérimenté toutes les formes et tous les genres poétiques qui pouvaient s'offrir à lui.

Entre ceux-ci, le genre de la *cobla*, pièce faite d'un unique couplet, — d'où son nom —, sur des sujets qui peuvent varier. Cerveri nous a laissé trois *coblas*², groupées dans le manuscrit Sg, d'origine catalane. La première, longue de dix vers, est écrite en plusieurs langues.

Voici le texte de trois éditions qui en ont été faites. La première est due à Massó Torrents³.

Cobla en vj lengatges.

Nunca querria eu achar
Ric-home con mal coraçón,
Mas volria seynor trobar
Que mi donés, ses deman, son do;

¹ Éd. de M. De Riquer, 1948.

² BdT 434, 7d; 9b, et 434a, 40 (celle-ci est la *cobla* plurilingue).

³ *Repertori* cité, 1932, 230.

- [5] Eu vouldroye touz les jors de ma vie
 Dames trouver o pris de tota jan;
 E si femna trobava ab enfan
 Pos miu cap io, micer, la pyllaria;
 Ni sparver daria a l'Enfan
 [10] De setembre, s'aytal cobla'm fazia.

La seconde provient de l'édition des oeuvres de Cerveri par M. Martin De Riquer ⁴.

- Nuncha querria eu achar
 ric home con mal coraçon,
 mas volria seynor trobar
 que'm dones ses deman son do;
 [5] e voldroye touz le jors de ma vie
 dames trover o pris de tota jan;
 e si femna trobava ab enfan,
 pos miu cap io, micer, la pyllaria;
 ni sparver daria a l'Enfan
 [10] de setembre, s'aytal cobla'm fazia.

On admettra la correction au v. 4 de que *mj dones* en que *m dones*, nécessaire à la mesure du vers. M. De Riquer propose en plus de corriger le mot à la rime du v. 7 en *enjan*, puisqu'il n'y a aucune raison de soupçonner le mot *enfan* à la rime du v. 9, ni de croire qu'un quelconque artifice poétique amènerait deux fois le même mot à la rime dans la même cobla ⁵. Il me paraît plus délicat de suivre M. De Riquer lorsqu'il suggère de transformer *femna* du manuscrit en *hemna*, sous le prétexte évident que Raimbaud de Vaqueiras dut être, avec son descort plurilingue, l'inspirateur de la cobla plurilingue de Cerveri. On se souvient que la pièce de Raimbaud contient un couplet en gascon, de là cette prétention de l'éditeur de Cerveri à gasconiser artificiellement le v. 7.

Insatisfait par l'édition précédente, A. Monteverdi a «relu» ainsi le texte, «con qualche adattamento ortografico» ⁶.

⁴ O. c., 46. J'ai vérifié le texte sur une photographie de l'IRHT de Paris (cf. ma n. 8, p. 157).

⁵ Il est compréhensible, d'autre part, qu'un copiste associe *femna* à *enfan*.

⁶ *Cultura Neolatina* 8, 1948, 76.

Nunca querria eu achar
 ric home con mal coraçon,
 mas volria senhor trobar
 que'm dones ses deman son don.

[5] voldroie toz les jors de ma via
 dames trover o pris de tota jan;
 e si hemna trobava ab enjan,
 pel mio cap', io, misser, la pigliaria.

Ni esparver daria a l'Enfan
 de setembre, s'aital cobra'm fazia.

Faut-il s'étonner que l'identification des langues employées dans cette «amusette de rimeur de cour» (l'expression est de Frank), ait divisé la critique, comme c'est le cas pour les pièces en plusieurs langues de Raimbaud de Vaqueiras et de Boniface Calvo?

Massó dit textuellement ceci: «El sis llenguatges ens semblen figurar en aquest ordre :1.^r, castellà o galleg; 2.ⁿ, provençal; 3.^r francès; 4.^t gascó; 5.^e sicilià?, i 6.^e català.» Il s'efforce d'indiquer la succession, mais non la répartition des langues par vers donnés.

M. De Riquer s'entoure aussi de réserves prudentes: «Esos seis lenguajes parecen ser los siguientes: gallegoportugués (verso 1), castellano (verso 2), provenzal (versos 3 y 4, 9 y 10), francés (versos 5 y 6), gascón (verso 7) y un dialecto italiano (verso 8)». Ses notes accusent encore une prudente perplexité⁷.

A. Monteverdi, s'il apporte d'utiles corrections au texte, les apporte sur la base de la division observée par M. De Riquer. Il tente aussi d'élucider les circonstances historiques de la composition.

Monteverdi accueille les propositions de M. De Riquer pour le v. 7, tout en déplorant que *femna* passé à *hemna* fournit «un facile (ma ahimé unico) contrassegno guascone»⁸. Sur la voie des corrections, il observe que le mot occitan *do* du v. 4 doit être amendé en *don* comme la rime l'exige. Quant à *via* [ms. *vie*] (v. 5) et *tota* (v. 6), ce sont des mots français transcrits par un

⁷ O. c., 45.

⁸ Art. c., 73.

méridional qui a cherché à rendre le son *ə*. Le *pos* en tête du v. 8 ne faisant pas de sens, Monteverdi y voit une confusion graphique de *e* avec *o*, et de *l* avec *s* longue: la correction de *pos* en *pel* s'impose alors. Au v. 9, *sparver* doit recevoir la prosthèse du *e*, nécessaire à la mesure du vers, qui est un décasyllabe. Enfin, les deux derniers vers doivent être détachés de ceux qui précèdent, parce qu'ils forment la tornade adressée à l'Infant. Pour l'histoire de la composition, Monteverdi relève que l'épervier devait être le prix qui récompensait le meilleur poète dans quelque concours de poésie semblable à ces joutes lyriques qui, selon la *vida* occitane du Moine de Montaudon et le *Novellino* italienne, se déroulaient au Puy⁹.

I. Frank a joint sa voix au débat, dans un court article intitulé *Cerveri, dit de Girona, polyglotte et oiseleur*¹⁰. Pour lui, Cerveri n'aurait pas utilisé six langues, mais seulement quatre. Le chiffre de six ne résulterait que d'une distraction de copiste: le iv du modèle ayant été lu vj. La répartition des langues selon les vers serait la suivante: 1-2 galicien-portugais, 3-4 occitan, 5-6 français, 7-8 gascon ou lombard¹¹. La tornade est en occitan, ses premiers mots doivent être lus *un esparver*¹². Certains points obscurs qui entourent les circonstances de la composition disparaissent: en consultant des traités de fauconnerie, Frank a appris que l'épervier de septembre, sa mue achevée, est meilleur pour la chasse; en consultant les registres des dépenses de l'infant Pierre d'Aragon pour les années 1267-1270, il a remarqué qu'il y est question en septembre 1268 de l'achat — dispendieux — d'un faucon à un fauconnier lombard. On sait d'autre part qu'en avril 1268, Cerveri faisait partie de la suite de l'infant.

Frank me paraît avoir raison dans sa division du couplet

⁹ Id., 75-76.

¹⁰ *Cultura Neolatina* 10, 1950, 69-73.

¹¹ En 1953, dans l'introduction à son *Répertoire métrique*, t. I, p. XVII, n. 2, Frank signale dans les «Chansons à plusieurs langues», la «cobla en portugais, provençal, français et italien (?)».

¹² Avec *ni* en tête de vers, le *e* prosthétique n'était pas nécessaire pour appuyer le mot *sparver*: la correction de Frank complète et autorise *a posteriori* celle de Monteverdi.

en quatre langues¹³. Je l'appuierai de l'observation suivante: les huit premiers vers se divisent selon la syntaxe en distiques. La reprise est évidente avec *mas* (v. 3), *e* (v. 5), *e* (v. 7). Ensuite, chaque distique contient le verbe «trouver»: chaque fois le souhait est exprimé de rencontrer quelqu'un (de ne pas le rencontrer dans le premier distique), un homme de qualité, dans les deux premiers cas, une femme de bien, dans les deux autres cas.

Il s'agit d'un simple jeu, que Cerveri met l'Infant au défi d'imiter: l'Infant vient d'acquérir un oiseau de proie très cher. Cerveri sait à quoi il s'engage en promettant un épervier de septembre: ce cadeau au-dessus de ses moyens, Cerveri sait qu'il ne devra pas le donner.

Je considère que les deux premiers vers sont écrits dans un galicien-portugais qui ne demande aucune correction. On remarquera, en tout cas, qu'aucun des éditeurs n'y a touché. Dans toute la lyrique galicienne-portugaise parvenue jusqu'à nous, on dénombre onze pièces qui commencent par le mot *Nunca*, un mot dont M. De Riquer (à cause de la graphie *Nuncha*?) dit qu'il «paraît révéler une influence castillane». Voici la liste des onze pièces en question: *Nunca bon grad'amor aja de mi* (A 44 = B 156) et *Nunca tan coitad'ome por moller* (A 63 = B 174) de Martin Soares; *Nunca Deus quis nulha cousa gram*

¹³ Dans une série de notes qu'il a publiées sur *La culture générale d'un troubadour du XIII^e siècle* (*Mélanges Delbouille*, II, 1964, 91-104), M. Irénée Cluzel s'arrête en dernier lieu à la «Connaissance de langues autres que le «provençal» par notre Cerveri. Il avoue (p. 103), à l'instar de Monteverdi, «que, malgré son ingéniosité, l'argumentation d'I. Frank n'emporte pas la conviction. Au demeurant, poursuit-il, elle implique une conjecture gratuite (erreur de copiste antérieure à la rédaction de Sg: «VI» aurait été mis pour «IIII»). Dans mon compte rendu des *Mélanges Delbouille*, dans *Marche romane* [Liège], 20, 1970, fasc. 4, 107-8, je fais observer que la conjecture serait gratuite si elle précédait l'observation et l'analyse linguistique des vers de la cobla, ce qui n'est pas le cas: elle la suit. La confusion de IIII en VI, ou plutôt de iv en vi, est un point de paléographie discutable, certes, mais probable. Les remarques de M. Cluzel ne sont pas seulement sceptiques, car il appuie à l'aide d'une citation des *Proverbes* 166-166 *bis* de Cerveri, qui contient un dicton «de Lombardia» où figure le mot *miser*, la supposition que la langue du v. 8 est en «italien».

ben (B 223) de Pero Garcia Buralês; *Nunca fiz cousa de que me tan ben* (A 137 = B 258) de Roy Queimado; *Nunca coitas de tantas guisas vi* (A 165 = B 317 [bis]) de João Soares Coelho; *Nunc'assi ome de sennor* (A 187 = B 338) de Roy Paez de Ribela; *Nunca Deus fez tal coyta qual eu ey* (V 87 = B 504) et *Nunca vos ousey a dizer* (A 139 = B 536) de D. Denis; *Nunca tan gram coyta sofri* (V 561 = B 974) d'Ayras Engeytado; *Nunca eu vi melhor ermida nen mays santa* (V 882 = B 1276) de Martin de Ginzo; *Nunca [a]tan gram torto vi* (V 1108 = B 1498) de João Garcia de Guilhade.

Il importe encore de noter pour notre propos que dans les pièces satiriques galiciennes-portugaises le type du *ricome* indigne auquel Cerveri fait allusion (v. 2) était souvent caricaturé. Pour le Portugal, on pourra voir les pièces *Deu or'el-Rey seus dinheiros* (V 1082 = B [1471 bis]) d'Alfonso Lopes de Bayam, et plus tard *Dis[s]e m'oj'as[s]i hun home* (V 912 = B 1307) d'Estevam da Guarda et *Huũ ricome[n] a que huũ trovador* (V 365 = B 781) d'Afonso Sanchez, mais le thème fut en vogue surtout à la cour de Castille, comme en témoignent les chansons d'*escarnho* et de médisance *Quanta carne manda cozer* (V 1047 = B 1437) de Roy Paez de Ribela, *Hun rycome que oj'eu sey* (V 1054 = B 1443) de Pero Gomez Barroso, *D'un tal ricome vos quero contar* (V 1167 = B 1633), *D'un tal ricom'ouç'eu dizer* (V 1174 = B 1640), *En almoeda vi estar* (V 1177 = B 1643) de Pero da Ponte, et enfin d'Alphonse le Savant lui-même: *Direy-vos eu d'un rycomen* (B 461), *Tanto sey de vós, rycomen, poys fordes a alcaria* (B 462), *O que foy passar a serra* (V 77 = B 494).

Venons-en au choix des langues de la còbla. L'occitan est le parler naturel de l'auteur puisque c'est aussi la langue littéraire traditionnelle de la Catalogne. Comme l'a fort bien dit Monteverdi: «Il catalano, quando Cerveri scriveva la sua cobbola, prima del 1276 [qui est la date d'accession de l'infant au trône sous le nom de Pierre III d'Aragon], ancora non si solleva adoperare a scopi letterari, o se già qualcuno in quei tempi cominciava a scrivere catalano, come Ramon Lull, o come l'anonimo narratore della gesta del re Giacomo, ciò era in deciso contrasto con la tradizione seguita fedelmente da Cer-

veri. Egli era di quei catalani che consideravano come loro lingua letteraria il provenzale»¹⁴. Le français a valeur de grande langue internationale. Le lombard s'explique par l'origine du fauconnier qui a vendu l'oiseau à l'infant. Comment expliquer le choix en premier lieu du galicien-portugais sinon par une certaine familiarité que Cerveri avait avec cette langue hispanique?

Si la cobla *Nunca querria eu achar*, comme tout donne à le penser, date effectivement d'octobre 1268, Cerveri était à la veille d'accompagner l'infant Pierre d'Aragon à la cour d'Alphonse X¹⁵. C'est à cette époque que fut composée la pièce *Reys castelas, tota res mor e fina*¹⁶ intitulée dans le manuscrit *Canço de Madona Santa Maria*¹⁷, et qui prouve que Cerveri connaissait, ne fût-ce que de réputation, l'oeuvre mariale du Roi Savant. Il ne faut pas négliger non plus une pièce qui nous est parvenue dans le manuscrit Sg sous la rubrique «Ayço es viadeyra». *Viadeyra* ou chanson de refrain, serait la forme galicienne-portugaise du mot *viandela* qui est attesté dans les *Leys d'amors* au début du XIV^e siècle. Le compilateur du grand traité de poétique occitane déclare ne point s'occuper de ce genre de chansons parce qu'il ne leur voit ni ne leur trouve aucun auteur connu, c'est-à-dire, ajoute-t-il, qu'on ne sait d'où elles proviennent ni qui les fait¹⁸. Or, la *viadeyra* de Cerveri est bâtie en tenant compte de la technique parallélistique galicienne-por-

¹⁴ Art. c., 74.

¹⁵ Octobre est la date fournie par M. De Riquer, *Para la cronologia del trovador Cerveri*, dans *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*, III, 1952, 409. L'auteur se range en substance aux arguments de Frank sur les circonstances historiques de la composition.

¹⁶ BdT 434a, 54.

¹⁷ Éd. de M. De Riquer, 133-5, n° 47.

¹⁸ Éd. de Gatiien-Arnoult, *Monumens de la littérature romane*, t. I, 1841, 152-3. *Mandelas* est une erreur de lecture de l'éditeur pour *viandelas*. Cf. l'édition de J. Anglade, *Las Leys d'amors. Manuscrit de l'Académie des Jeux floraux*, 1919-20, t. II, 122 et 185. La traduction de *viandela* en chanson de refrain, plutôt qu'en «chanson de route» (*via*), m'est inspirée par un passage du même tome, p. 31: «Algun autre apelo dictatz principals *retronchas*, quar son amb acordansas *retronchadas*; alcun altre apelo *retroncha*, *viandela*, e *redondel*, per so quar *retroncho*, so es retorno soen un mot, o dos, o tot un verset».

tugaise. Il est vraisemblable que Cerveri se soit initié à cette technique à la cour d'Alphonse de Castille, où il fut en 1269. Il est également permis d'imaginer qu'il en ait pris les éléments dans des chansons qui circulaient dans toute l'Espagne chrétienne où elles s'étaient répandues dans le public par l'intermédiaire des jongleurs: on ne sait d'où elles proviennent... Pour combiner les deux hypothèses, il n'est pas exclu que Cerveri ait appliqué la forme parallélistique à un genre lyrique dont on n'a conservé nulle part aucun exemplaire. Au moins le schème strophique de Cerveri, aaB, inconnu de la lyrique occitane, est-il représenté dans la lyrique galicienne-portugaise par près de onze douzaines de pièces¹⁹. Quant à la matière même de la *viadeyra*, elle n'est pas galicienne-portugaise, et développe le thème de la *malmariée*²⁰. Le troubadour conseille à une «Jana [= Ja, Na] Delgada» de ne pas choisir le mari qui est couvert de défauts, qui est parjure, malappris, endormi, mais de lui préférer l'ami qui vaudra mieux pour elle au lit²¹. La forme là; ici le

¹⁹ Le schéma de Frank, *Répertoire métrique*, I, n° 193:5, est selon ses conventions aabccb où les v, 3 et 6 forment refrain. Il s'agit plutôt de tercets (ou de distiques avec refrain), que de sizains. Pour la lyrique galicienne-portugaise, on se reportera au *Repertorio metrico*, 1967, de M. Tavani, pp. 66 à 78, n° 26, qui enregistre pour l'ensemble 138 cas de schème aab, dont 135 seraient plus utilement rendus par le schème conventionnel aaB, où B figure le refrain.

²⁰ Le thème de la *malmariée* ne paraît pas s'être établi dans la poésie galicienne-portugaise qu'à une date tardive, sans doute pas avant le XV^e siècle. Voyez là-dessus deux articles de Th. Braga, *As canções francezas em Portugal*, et *A Bella mal maridada*, parus dans *A Tradição* 4, 1902, 129-30 & -32, et 145-6. Pour M. Lapa, *Lições de literatura portuguesa*, 1^{re} éd. 1934, 113, 4^e éd. 1956, 147-8, 6^e éd. 1966, 150, l'absence du thème de la *malmariée* dans la première lyrique galicienne-portugaise (hormis un exemple, d'ailleurs peu probant, chez le roi Denis, *Quisera vosco falar de grado*, V188 = B585, où les allusions à un rival ne désignent pas en toute certitude le mari), serait dû au «germanismo da cantiga d'amigo». M. P. Le Gentil, sans discuter l'opinion de M. Lapa, insiste que le thème tardif de la *malmariée* «est certainement emprunté à la poésie française, où il est fréquemment traité, notamment au XV^e siècle, par des auteurs anonymes» (*La poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du moyen âge*, t. I, 1949, 292).

²¹ Éd. de M. De Riquer, 1-3, n° I. Une autre «Xuana de cuerpo garrido» existe dans une pièce populaire recueillie au siècle passé dans

thème: dans une cobla qui se présente comme une sorte de tension en réduction, le père de l'amoureux et le père de la fille joignent leurs supplications pour qu'elle accepte de baisser son ami, sans quoi il mourra. Comme l'a bien observé M. De Riquer, «le thème me paraît être en relation avec certaines *cantigas d'amigo* galiciennes-portugaises dans lesquelles la mère agit en conseillère dans les amours de sa fille: aspect insolite, note ensuite M. De Riquer, aspect insolite de la poésie provençale où généralement les femmes aimées et célébrées par les troubadours sont mariées»²². Il est un autre aspect insolite qui mérite d'être souligné dans cette pièce. On peut se demander si, en faisant intervenir les pères des deux amoureux — situation inimaginable dans la lyrique galicienne-portugaise —, Cerveri n'a pas eu l'intention de donner une parodie de cette variété de chansons d'ami. S'il en est ainsi, nous avons là une preuve, qui vient aux autres s'ajouter, de la connaissance de la lyrique galicienne-portugaise par le troubadour de Catalogne²³, et qui dit parodie sous-entend également saturation et satiété²⁴.

les Asturies, et citée par Baret dans sa deuxième éd. de *Espagne et Provence* parue sous le titre de *Les Troubadours et leur influence sur la littérature du Midi de l'Europe*, 1867, 208-9. Cfr. Varnhagen, *Cancioneirinho de trovas antigas*, 1870, 26-7. La pièce fait l'objet d'une citation partielle de M. Lapa, sans références à la source d'où elle est puisée, *o. c.*, respectivement aux pp. 82, 111 et 113 des diverses éditions consultées. Il nous paraît risqué de voir dans cette pièce asturienne «O grau primitivo do paralelismo».

²² Ed. de M. De Riquer, 43-4, n° 16. La pièce n'a pu être datée.

²³ Il est dommage que M. Cluzel conclue son article déjà cité (ci-dessus, n. 13) en remarquant, p. 104, «que la curiosité littéraire de Cerveri paraît s'être étendue à plusieurs domaines linguistiques», mais qu'il ne mentionne pas le galicien-portugais avec le latin, le roman d'oc, le roman d'oïl et le castillan.

²⁴ J'ai pris trop tard connaissance du petit art. *Sulla cobbola plurilingue di Cerveri de Girona* de M. Tavani (*Cultura Neolatina* 28, 1968, [64]-78), peu après réimprimé dans son recueil *Poesia del duecento nella penisola iberica*, Rome, 1969, [51]-76. L'auteur y résume la discussion entre Frank et Monteverdi (64-8 = 51-8), avant de retenir l'hypothèse des «quatre langues», sur la base d'arguments qui se recoupent en partie avec ceux que j'ai développés dans ce chapitre.

TROISIÈME PARTIE

**LES COURS DE LÉON ET CASTILLE, CENTRES
DE GRAVITÉ DES LYRIQUES OCCITANE
ET GALICIENNE-PORTUGAISE**

CHAPITRE I

RAISONS POUR LESQUELLES LES TROUBADOURS OCCITANS N'ONT PAS VISITÉ LA COUR PORTU- GAISE & EXAMEN DE LEURS MENTIONS DE L'EXTRÊME-OCCIDENT

Différents travaux ont été consacrés par Milá y Fontanals¹, Lang², Michaëlis³, Jeanroy⁴ et R. Menéndez Pidal⁵, pour ne citer que les principaux⁶, à l'examen des séjours que firent les troubadours occitans ou galiciens-portugais dans les

¹ *De los trovadores en España*, 1861.

² *Das Liederbuch des Königs Denis von Portugal*, 1894, XXIV-XXVII, et *The Relations of the Earliest Portuguese Lyric School with the Troubadours and Trouvères*, dans *Modern Language Notes* 10, 1895, col. 207-31.

³ *Grundriss* de Groeber, 2^e éd. 1897, II, 2, spécialement 167-87, et *Cancioneiro da Ajuda*, 1904, II, 608-14, 666-83, et particulièrement le chap. VIII, 684-768, où la matière est abondante et mêlée sous le titre de «Relações de Portugal e Hespanha com os paeses de lingua d'oc e d'oïl».

⁴ *Poésie lyrique*, 1934, I, 186-228, ainsi que la «Liste biobibliographique des troubadours des origines au milieu du XIV^e S.», *passim*, 329-436.

⁵ *Poesía juglaresca*, 6^e éd. 1957, *passim* et spécialement la 2^e partie, «Noticia general de los juglares en España», 101-98.

⁶ Sans oublier des études de détail, comme celle de Frank, *Les Troubadours et le Portugal*, dans les *Mélanges G. Le Gentil*, 1949, 199-226, celle d'Anglade, *Les troubadours provençaux en Biscaye*, *Revista de filología española* 15, 1928, 343-53, celle de M. Cluzel, *Princes et troubadours de la maison de Barcelone-Aragon*, *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona* 27, 1957-8, 321-73, ou celle de Hoepffner, *L'Es-*

cours hispaniques, et des relations qu'ils entretenaient avec ces dernières. Ces études ne sauraient être toutes originales ni nouvelles, et l'ouvrage imposant de Milá, à la fois catalogue raisonné et anthologie, les domine encore.

Il m'a paru utile de regrouper et de chercher à interpréter les renseignements dispersés dans les études antérieures, qui concernent les cours de Léon et de Castille.

Car nous n'avons pas conservé de traces d'une visite d'un seul troubadour occitan à la cour de Portugal. Le fait a pu paraître singulier⁷, mais il s'explique dans une certaine mesure, d'abord par la situation périphérique du Portugal au bout du monde occidental, et ensuite par les conditions très particulières dans lesquelles la monarchie portugaise s'est développée⁸. Si nous observons l'étalement des règnes des rois de Portugal en comparaison des règnes d'autres rois d'Espagne, de ceux de Léon-Castille ou d'Aragon, nous constatons que pour une période de deux siècles, six princes seulement ont occupé le trône (contre huit pour le Léon et la Castille, et neuf pour l'Aragon). Or, il est évident que la personnalité du prince joue un rôle capital dans la culture laïque du moyen âge: «Quand le Prince est Poète, note finement l'*Arte de furta*⁹, tous font des poésies et quand il est guerrier, tous s'occupent d'armes...». Le renouvellement plus fréquent des têtes couronnées peut entraîner un

pagne dans la vie et dans l'oeuvre du troubadour Pierre Vidal, dans les *Publications de la Faculté des Lettres de l'Université de Strasbourg*, fasc. 105, 39-88.

Je n'ai pu prendre connaissance de l'art. de L. Nicolau d'Oliver, *Jaume I y los trovadors provençals*, extrait des *Memories del Congrés de Hist. de la Corona d'Aragó*, 1909.

Le *Repertori* de Massó Torrents, 1932, rend des services. Les quelques pages que M. Bezzola consacre aux «troubadours en Espagne» dans son livre monumental sur *Les Origines et la formation de la courtoisie en Occident*, 3^e partie, t. II, 1963, 339-44 se bornent, de l'aveu de leur auteur «à enregistrer les résultats des recherches spéciales».

⁷ Pour Frank, art. cit., 199, le fait était «inconcevable».

⁸ Je renvoie ici aux manuels d'histoire.

⁹ Chap. 30, 247. Ce pamphlet anonyme serait du Père Jésuite Manuel da Costa, cf. *História da literatura portuguesa* de MM. A. J. Saraiva et Oscar Lopes, 5^e éd., s. d., 527. L'oeuvre couvre la réalité sociale et littéraire du règne de Jean IV le Restaurateur (1640-1656).

renouvellement des goûts de la cour; les longs règnes, une fois les habitudes fixées, ne les renouvellent pas.

Le premier roi de Portugal, Alphonse Henriques, nous apparaît sous le portrait d'un militaire, rustre et aventurier, habile politique dès qu'il s'agit de gouverner les hommes ou de manier le clergé. Dans ses actions, on sent une volonté farouche et une détermination sans faille, d'asseoir puis de consolider son royaume: le prince est guerrier. À son successeur Sanche I^{er} (1185-1211) revient le soin d'organiser économiquement le royaume: le prince est bâtisseur. À Sanche o Povoador, succède un législateur: Alphonse II le Gros force à l'exil nombre d'aristocrates, inaugure une politique dangereuse qui vise les possessions d'un clergé puissant: le prince est excommunié. Sanche II qui lui succède (1223-48) à l'âge de 15 ans, se trouvera vite en butte à l'opposition de la noblesse et du clergé: le prince sera déposé.

On peut tenter d'expliquer par les temps troublés ou instables le désintérêt que les jongleurs ou les troubadours occitans paraissent avoir manifesté pour la cour de l'Extrême-Occident. Il est certain que la situation géographique et politique de l'état naissant n'est guère favorable à l'accueil courtois.

Mais ne faut-il pas se rappeler aussi que les humbles jongleurs disparaissent facilement sans laisser de trace, à moins que quelque récompense officielle ne fixe leur existence fugitive? Et deux jongleurs étrangers sont attestés à la cour de Portugal sous le règne de Sanche I: un acte de 1193 concerne la donation d'un *casal* (une petite métairie) faite par le roi à deux *mimi* qui répondent aux noms de *Bonamis* et *Aconpanniado*; les deux frères reconnaissent dans le même acte devoir au roi «pro roborationi unum arremedillum», une séance de mime¹⁰. Le nom de Bonamis dénote une origine étrangère, pro-

¹⁰ Ce texte, connu de longue date, a été signalé à l'attention des romanistes par C. Michaëlis, *Grundriss*, vol. c., 174, n. 5, et *Cancioneiro da Ajuda* II, 758-9. La donation, faite en présence du roi, de la reine, des infants, et des intéressés, vaut pour ces derniers et leurs descendants. La ferme se trouve à Canellas, dans le Douro. Il semble que les mimes s'y soient fixés, puisqu'un acte de 1220 émané de la chancellerie d'Alphonse II confirme le privilège pour Bonamis et ses neveux, les fils d'Aconpanniado.

blement méridionale¹¹: si nous ne savons pas quel art exactement pratiquaient les deux frères, il faut convenir que la récompense qui leur est accordée pour services rendus témoigne de la haute considération dans laquelle les tenait la famille royale.

Muettes pour les règnes d'Alphonse II, de Sanche II, les archives recommencent à parler des jongleurs pour celui d'Alphonse III. Le *Regimento* de la maison du roi recommande pour l'année 1261 que «le Roi ait trois jongleurs (*jograres*) en sa maison et non davantage; et qu'au jongleur ou ségrier qui viendra à cheval d'une autre terre, le roi donne jusqu'à cent» pièces d'une monnaie dont la valeur n'a pas été notée dans le manuscrit¹². Les restrictions que ce décret conseille, équi-

Les Enquêtes cadastrales promulguées par Denis confirment en 1290 l'existence du «casal do jogar que avia nome Bonamis» (cf. id., l. c., n. 4). Quant à la nature de la *roboratio*, ou l'espèce de taxe d'enregistrement, exigée ici, voir plus particulièrement Menéndez Pidal, o. c., 22-3. M^{me} L. Stegagno Picchio a spécialement étudié le sens du mot «*Arremedilho*». Di un presunto componimento drammatico giullaresco alle origini del teatro portoghese, dans les *Annali. Istituto orientale. Sezione romanza* II, n° 2, 1960, 31-45. «Quanto all' impegno che Bonamis e il fratello Acompaniado assumono nel documento stesso, esso è, a nostro avviso, francamente scherzoso» (p. 43). — Revenant plus brièvement sur le sujet dans son livre *Storia del teatro portoghese*, 1964, 14-5 et notes p. 279, elle conclut: «A parer mio, l'*arremidilum* lungi dall' essere un sinonimo di farsa e dal provare l'antica esistenza di un genere tipico della tradizione drammatica portoghese, equivaleva nel documento del 1193 ad 'imitazione buffoneresca': che giullari *remedadores*, e cioè mimi specializzati nel rifare il verso a qualcuno, contraffaccendone le sembianze, promettevano al proprio sovrano. Di istrioni di questa risma era piena l'Europa [...]» (p. 14). Pour la dernière version de la pensée de l'érudite italienne, *Il filone giullaresco nel teatro medievale portoghese: il problema dell' arremedilho*, dans *Ricerche sul teatro portoghese*, Rome, 1969, [39]-62.

¹¹ «origem gallica», dit C. Michaëlis, o. c., 758; «origine française», dit Frank, o. c., 207, pour qui «ce nom, *Bonami*, n'exclut nullement qu'ils n'aient été des méridionaux». Menéndez Pidal, o. c., 4, note aussi que «el nombre extranjero de *Bon amis* estuvo en uso desde el siglo XV al XVII en la Peninsula»; notre exemple est sans doute le premier et n'indique pas nécessairement qu'à cette date une tradition onomastique se fût déjà implantée, comme le donnerait à penser J. Leite de Vasconcellos, *Antroponimia portuguesa*, 1928, 287: «ou o jogral fôsse realmente francês, ou só o nome que teve muita voga na Peninsula até o séc. XVII».

¹² Voir C. Michaëlis, *Grundriss*, 172, n. 6; Menéndez Pidal, o. c., 166.

libraient la générosité et la parcimonie: peu de jongleurs au palais, et qu'on limite les frais pour les étrangers ¹³, justement à l'époque où les derniers troubadours venaient chercher fortune dans la Péninsule ibérique.

La date de 1279 a presque une valeur de symbole: au moment où le roi Denis monte sur le trône, Guiraud Riquier, déçu par son séjour, quitte l'Espagne ¹⁴. Il n'y a plus de troubadours.



Cependant, quand on examine dans des pièces d'époques et d'inspiration bien diverses, les mentions que les troubadours font du Portugal, de Saint-Jacques-de-Compostelle ou du saint qu'on y vénère, et plus rarement de la Galice et de l'Algarve, on est amené à confirmer que sans avoir de l'Extrême-Occident une connaissance personnelle directe, les Occitans n'en ont pas pour cela méconnu l'existence géographique, historique, politique, ou religieuse, de cette partie de l'Europe.

Ces mentions sont rassemblées dans le tableau ci-dessous.

Date	Auteur	Mention
1137	Marcabrun	Portugal
1137	Cercamon	saint Jacques
1143 env.	Marcabrun	Portugal
1145 (?)	Marcabrun	Portugal
1174-80	Pierre Vidal	saint Jacques de Comp.
1190	G. de Berguedan	Le Perron (près St-J.)
1195	Gavaudan	Portugais et Galiciens
avant 1196	G. de Berguedan	Saint-Jacques
1212	Guillaume de Tudèle	Portugal (et son roi)
1212-3	Pierre Cardinal	Compostelle

¹³ M^{me} S. Corbin, *Essai sur la musique religieuse portugaise au moyen âge*, 1952, 229, signale une charte de peuplement issue de la chancellerie d'Alphonse III le 1^{er} mars 1268 où, parmi les cinquante bénéficiaires, figure un *Symeon ioculator*, qui reçoit une vigne.

¹⁴ «Riquier quitta vraisemblablement l'Espagne vers 1279», selon Anglade, *Le troubadour Guiraut Riquier*, 1905, 169. Cfr. Jeanroy, *o. c.*, 219: «nous ne connaissons aucun troubadour qui, après 1280, ait pris le chemin de la Castille».

Date	Auteur	Mention
1218	Tomier et (ou) Palai sin	Portugal
1250	Pierre de Courbian	saint Jacques, Com- postelle
1265	Guiraud Riquier	Compostelle
1268	Paulet de Marseille	Compostelle
1270	Jean Estève de Bé ziers	Portugal (roi)
1271	Cerveri de Girone	Compostelle
1274	Cerveri de Girone	Saint-Jacques
1274	At de Mons	Compostelle, Algarve
1274	Guiraud Riquier	Galice, Algarve
1276	Guiraud Riquier	Compostelle
1277 env.	Guillaume Anelier de Toulouse	Portugal (roi).

Une analyse statistique de la distribution de cette vingtaine de mentions n'aurait guère de sens. On observera la dispersion des auteurs depuis la seconde génération des troubadours jusqu'à la génération des épigones. En dépit d'hiatus chronologiques parfois importants, on pourra néanmoins parler d'une certaine continuité d'opinion, comme nous allons le voir.

a) En effet, du début à la fin, de Marcabrun à Guillaume Anelier, le Portugal représente une puissance avec laquelle les troubadours auraient voulu compter, en tant qu'ils sont les représentants d'une idéologie politique féodale et plus largement chrétienne.

Le fait apparaît en pleine lumière dans l'évocation de la valeur de la maison de Portugal, faite par Marcabrun vers 1143:

Ab la valor de Portugal
e del rei navar atretal
45 ab sol que Barsalona's vir
ves Toleta l'emperial
segur poirem cridar «reial!»
e paiana gen desconfir.¹⁵

¹⁵ Il s'agit du sirventès *Emperaire, per mi mezeis*, cf. BdT 293, 22. J'ai cité, non d'après l'édition classique du Dr. Dejeanne, mais d'après

Alors que les barons français qu'injurie le fougueux Marcabrun vivent dans la mollesse et dans l'oisiveté, et se refusent au service que Dieu réclame, la valeur militaire des Portugais, qui s'est affirmée naguère à la bataille d'Ourique en 1139, doit, dans l'esprit du troubadour, servir la cause de la croisade contre les Sarrasins.

Plus tard, en 1195, peut-être à la suite de la bataille d'Alarcos, Gavaudan, troubadour du Toulousain, lancera un nouvel et vigoureux appel pour une croisade d'Espagne. Sa chanson *Senhor, per los nostres peccatz / creys la forsa dels Sarrazis* se développe en deux séries d'arguments: il lui faut d'abord signifier le péril que représentent les projets d'invasion des Musulmans (couplets I-III), avant de convaincre les représentants de toutes les forces chrétiennes de s'y opposer (couplets IV-VII et tornade). Dans l'une et l'autre partie Gavaudan recourt au procédé rhétorique de l'accumulation. Son style suggère dans les sixième et septième couplets comme un ordre de bataille où les combattants du Christ sont rangés par nations:

VI Non laissem nostras heretatz,
 pus qu'a la gran fe em assis,
 a cas negres outramaris;
 qu'usquecx ne sia perpessatz
 50 enans que 'l dampnatge nos toc:
 Portogals, Gallicx, Castellas,
 Navars, Aragones, Serdas
 lur avem en barra gequitz,
 qu'els an rahuzatz et aunitz.

l'édition nouvelle de M. A. Roncaglia, *I due sirventesi di Marcabruno ad Alfonso VII*, dans *Cultura Neolatina* 10, 1950, 161. Il est vrai qu'en l'occurrence l'édition de M. Roncaglia diffère peu de celle de Dejeanne (la majuscule à *Navar* n'avait pas de justification). Il convient d'observer que le ms. A, base du présent texte, offre en fait la leçon *Al lauador*, qui montre la curieuse influence du *vers* du Lavoir (BdT 293, 35); mais l'article contracté initial est propre à ce ms. et indique certainement une régularisation postérieure puisque le groupe des mss. IK porte *Ab lauador*: de toutes façons, la tradition manuscrite, corrompue pour le passage, appelle la correction.

- VII 55 Quan veyran los baros crozatz,
alamans, frances, cambrezis,
engles, bretos *et* angevis,
biarns, gascos, ab nos mesclat[z],
e'ls provensals, totz en un floc,
60 saber podetz qu'ab los Espas
romprem la preyss' e'l cap e'l[s] mas,
tro'ls ajam mortz totz e delitz,
pueys er mest nos totz l'aur's partitz. ¹⁶

Au premier rang, les troupes qui ont été chargées de recevoir le premier choc, et qui ont succombé: «Portugais, Galiciens, Castellans, / Navarrais, Aragonais, Cerdans, / leur avons-nous opposé en barrière, / et ils les ont repoussés et déshonorés». Gavaudan énumère ainsi selon un ordre géographique et logique les nations de la Péninsule, partant des plus éloignées pour en arriver aux plus rapprochées du Toulousain où il se trouve alors: la ligne imaginaire qui joint tous ces peuples forme un front, une frontière, une «barre» selon sa forte expression. Par la force des choses, Portugais et Galiciens se trouvent aux avant-postes, et leur rôle historique dans la défense de l'Espagne chrétienne n'échappait pas à Gavaudan.

Les désenchantements ne m'apparaissent pas moins significatifs que les enthousiasmes, puisque la réalité de l'action et des intrigues était fort loin de l'idéal et du rêve. Ainsi, vers 1147, Marcabrun constate que Prouesse n'a plus de parent depuis le Portugal jusqu'à la Frise, déclaration expressive, et hyperbolique, bien dans la manière âpre et excessive du troubadour, déclaration de la déception universelle.

«Car entre mille, je n'en trouve pas quarante / de ceux que Prouesse aime». Prouesse est assiégée (couplet II), en péril

¹⁶ BdT 174, 10. Plutôt que de recourir à l'édition classique d'A. Jeanroy, j'utilise ici celle de Frank, *La chanson de croisade du troubadour Gavaudan*, dans les *Neuphilologische Mitteilungen* 47, 1946, 165-8, traduction, 168-9, remarques, 169-71. Je n'ai pas reproduit la majuscule pour les adjectifs désignant des peuples, v. 56-9. La datation de 1195, que j'ai retenue, est celle que Frank a imposée de manière convaincante, art. c., cf. p. 162.

dans la tour retranchée (couplet III), en danger de mort (couplet IV), prisonnière, brutalisée (couplet V) :

Ieu non i trueb mas paren
40 de Portugal trop en Friza

On voit qu'ici la mention du Portugal est géographique, et que Marcabrun délimite un vaste territoire qui se trouve être toute l'Europe politique englobée dans un même reproche d'abandonner Prouesse: car ce sont les ducs, ce sont les rois (v. 41-42) qui lui ont d'abord fermé la bouche¹⁷.

Par contraste, on ne peut que se rappeler les mentions précédentes du Portugal, et en particulier que Marcabrun avait nourri aux alentours de 1137 des espoirs que nous ne pouvons autrement préciser, du côté de la maison portugaise, après la mort inopinée de son protecteur Guillaume X d'Aquitaine qui faisait le pèlerinage de Saint-Jacques:

X 55 En Castell'e vas Portegau
on anc non fo trames salutz.
e Dieus los sau!
e vas Barcelon' atretau.
Puois lo Peitavis m'es faillitz,
60 serai mai cum Artus perdutz¹⁸.

Politiquement significative est également l'exclusion du Portugal des royaumes hispaniques lorsque Pierre Vidal reproche aux rois d'Espagne (avant 1186) leurs divisions face au péril musulman¹⁹. Significatif au même titre est le mépris dont

¹⁷ Sirventès *Bel m'es quan la rana chanta*, BdT 293, 11. Texte dans Dejeanne, *Poésies complètes du troubadour Marcabru*, 1909, 42, n° XI, cf. p. 223, sur la base du chansonnier M.

¹⁸ Sirventès *Al prim comens de l'invernaill*, BdT 293, 4 Je cite d'après le chansonnier A, f. 33. L'édition diplomatique par Pakscher et De Lollis, *Il canzoniere provenzale A*, dans *Studj di filologia romanza* 3, 1891, 85, comprend la lecture fautive de «artur» pour «artus».

¹⁹ L'Espagne joue un grand rôle dans la carrière de Pierre Vidal, au point que Hoepffner a pu écrire sur ce sujet, sans l'épuiser, un article de cinquante pages: *L'Espagne dans la vie et dans l'oeuvre du troubadour Peire Vidal*, dans les *Publications de la Faculté des Lettres de l'Université de Strasbourg*, fasc. 15, 1946, 39-88. Pour le provençaliste strasbourgeois, l'Espanha de Pierre Vidal groupait seulement «quatre royaumes chrétiens,

Guillaume de Tudèle, le clerc qui composa la première partie de la *Chanson de la croisade albigeoise*, couvre en 1212 le roi de Portugal, sans doute parce qu'il s'est abstenu de participer à la bataille de Las Navas²⁰. Tomier et Palaisin en viendront

l'Aragon avec la Catalogne, la Castille, le Léon et la Navarre» (p. 39). Cependant, cette manière de voir me paraît contredite par le couplet VII de la chanson *Plus que'l paubres quan j'ai el ric ostal* (BdT 364, 36) où Pierre Vidal se plaint justement des quatre rois d'Espagne: «il suffirait qu'ils améliorassent leur conduite, qu'ils tournassent leurs armes d'un autre côté, contre la race qui ne croit pas en notre loi, jusqu'à ce qu'Espagne fût toute d'une foi unique», *Tro qu'Espanha fos tota d'una fe* (v. 53-56). La foi unique appliquée à l'Espagne indique clairement que celle-ci s'entend de toute la Péninsule ibérique, et groupe tant l'*Hispania citerior* que l'*Hispania ulterior* des anciens. Le Portugal est donc véritablement exclu. Peut-être Pierre Vidal, qui reproche aux rois d'Espagne leurs querelles, considérait-il le roi de Portugal comme un vassal qui avait abusé le roi de Léon.

²⁰ Guillaume de Tudèle vient de rapporter comment, après que la vicomté de Carcassonne ait été confiée à Simon de Montfort, la plupart des seigneurs croisés entendirent rentrer en France; quelques-uns restèrent, entre lesquels Guillaume de Contres, un seigneur bourguignon. Simon l'envoya en Biterrois, car il n'y avait pas de prud'homme qui m'eux sût garder château ou donjon, ou une ville riche et ses alentours.

Certas, si Portegals ni'l regnes del Leon
fossan en sa comanda ni en sa subjection,
si'n sereit capdeletz si Jhesu Crist be'm don!
melhs que non es en cels que son fol e bricon
que son reis del país, e no'l[s] pretz un boton.

(Extrait de la laisse XXXVII. Édition de M. Eug. Martin-Chabot, *La Chanson de la croisade albigeoise*, t. I 1931, 94, v. 7-11).

Guillaume de Tudèle magnifie et porte aux nues un Guillaume de Contres, mais quelles raisons a-t-il en contrepartie de vilipender deux souverains hispaniques?

Il se trouve évidemment hors de leur portée diplomatique, et paraît plus désireux de se rapprocher du roi de Navarre, «le roi qui tient Tudèle» comme il l'appelle. Dans la laisse V de la *Chanson* figure une allusion à la bataille remportée sur Miramamolín par le roi de Navarre, celui d'Aragon et celui de Castille. Cette bataille ne peut-être que celle de Las Navas de Tolosa du 16 juillet 1212. Comme le roi de Portugal n'y participait pas, (bien que de ses seigneurs y fussent), on voit pourquoi Guillaume l'insulte. Je reviendrai sur la question dans ma contribution aux *Mélanges Rostaing* à paraître en 1974 (*Sur la date, la composition et la destination de la «Chanson de la croisade albigeoise» de Guillaume de Tudèle*).

à prendre le Portugal pour le refuge des lâches et des couards qui cherchent à échapper à leur devoir naturel ²¹.

Mais la série se clôt sur une belle image qui est celle d'un faux tableau d'histoire, moralement vrai, cependant, plus vrai que nature: l'image réconciliée par la légende du roi de Portugal qui chevauche aux côtés du roi de Castille et du roi d'Aragon, pour aller au secours du roi de Navarre, lors de la bataille de Las Navas telle que la reconstituait en 1277 Guillaume Anelier de Toulouse ²².

²¹ Sirventès *Si co'l flacs mollins torneia* (BdT 442, 2). Cette pièce vilipende tous ceux qui ont abandonné la cause de Toulouse livrée aux appétits des gens du Nord. Seule la comtesse d'Avignon a eu une attitude droite au moment «*que l'uns ten vas Portugal e l'autr'en Lombardia*» (v. 28). Traditionnellement, comme on sait, la Lombardie est au moyen âge tenue pour le pays des lâches.

L'idée que Tomier et Palaisin peuvent se faire du comportement du Portugal n'est pas foncièrement différente en 1218 de celle que Guillaume de Tudèle pouvait s'en faire en 1212. Et ceux qui abandonnent la cause de Toulouse, et indirectement la cause de la vraie croisade, se hâtent du côté d'un pays dont le souverain passe pour avoir aussi renié la sainte cause.

Sur le sirventès de Tomier et Palaisin, on verra la belle étude de Frank, *Tomier et Palaizi, troubadours tarasconnais (1199-1226)*, dans *Romania* 78, 1957, 46-85.

²² *L'Histoire de la guerre de Navarre* est le récit des troubles civils qui ont ensanglanté Pampelune et la Navarre dans les années 1276 et 1277. Il est douteux que son auteur en ait été, comme le veulent nombre d'historiens, le troubadour du même nom, le Guillaume Anelier qui nous a laissé 4 pièces (BdT 204).

En écrivain soucieux d'introduire son sujet, Guillaume Anelier n'a pas d'emblée exposé les événements contemporains qui devaient fournir l'essentiel du récit. Il s'est efforcé de les replacer dans un vaste contexte historique, il a voulu retracer en bref la généalogie des rois de Navarre, et spécialement de la branche champenoise. La bataille de Las Navas (1212) dont le retentissement ne s'était pas encore assourdi, lui a fourni l'occasion d'un point de départ idéal pour mettre en valeur le rôle de Sanche VII le Fort: *Un rei ac en Navarra, guaijart plus que leo; / Lo rei Sancho ac nom...* (v. 14-5).

En face du héros chrétien, comme un repoussoir, un roi païen (v. 18-22):

Et el temps qu'el regnava, lay vas Ubeda fo
un rei Amomelin molt mal e molt felo;

b) Que représente Saint-Jacques-de-Compostelle? Du début à la fin, de Cercamon (1137) à Guiraud Riquier (1276), Saint-Jacques est un des pôles de la chrétienté.

On y vénère au terme de la longue épreuve du pèlerinage, le tombeau de l'apôtre. Au pèlerinage font allusion Cercamon, Pierre Cardinal, le continuateur de Pierre de Courbian, et Guiraud Riquier. Pour les deux premiers, le pèlerinage représente l'épreuve qu'il faut accomplir si on veut la rémission de fautes graves, qu'il s'agisse des exactions de Guillaume VIII pendant une campagne, ou du meurtre d'un enfant commis par Étienne l'assassin. Les deux derniers sont un peu, à des degrés diffé-

e per l'erguyll qu'avía fi cridar a bando
a totz celz qu'en la Vergen et en la cros credio,
qu'els daría batailla al jorn qu'il voldrio.

En réponse à ces déclarations outrancières, la chrétienté d'Espagne dresse un front commun (v. 23-7):

Entr'el rei de Castela qu'avía nom Alfonso,
e'l rei de Portugal e lo rei de Leo,
e lo rei de Navarra e lo rei d'Arago,
per mantener la crotz, entr'eles acordero
que z a un jorn lai fosson, quex ab son golfaino.

L'alliance conclue entre les souverains chrétiens a été, comme on sait, une réalité diplomatique qui ne s'est cependant pas matérialisée par la participation des rois de Portugal ni de Léon à la bataille de Las Navas. La documentation historique de Guillaume Anelier est donc sur ce point en défaut.

Guillaume Anelier connaissait la *Chanson de la croisade albigeoise* de Guillaume de Tudèle et de son continuateur, à laquelle il a emprunté le mode d'enchaînement des laisses. Sans doute est-ce en se souvenant de Guillaume de Tudèle qui se proposait d'écrire «une bonne chanson nouvelle» sur la bataille de Las Navas, que Guillaume Anelier a lui aussi évoqué la grande victoire chrétienne. Mais vivant plus d'un demi-siècle après ces événements, Guillaume Anelier n'en connaissait plus le détail comme son prédécesseur: ce qui explique que par un contresens historique il fasse participer le roi de Portugal Alphonse II le Gros à une bataille à laquelle ce roi se garda de participer. J'ai cité d'après l'édition de Francisque-Michel, *Histoire de la guerre de Navarre*, 1856, et n'ai pu consulter la première éd. du ms. parue sous le titre de *Guerre civile de Pampelune* et due à P. Ilarregui (1847).

rents, les théoriciens de Saint-Jacques. L'exposé du continuateur de Pierre de Courbian appartient à l'hagiographie; pour Guiraud Riquier (1265), l'existence de l'institution du pèlerinage à Saint-Jacques représente une garantie religieuse et morale de la «vertu» de la maison de Castille. L'allusion au pèlerinage de la bergère célébrée par Guiraud Riquier n'est, en 1276, qu'un prétexte pour obtenir, justement, des nouvelles du roi de Castille, qui a, comme on le voit par At de Mons et Guiraud Riquier encore (1274), Compostelle et la Galice dans son patrimoine.

But de pèlerinage, Saint-Jacques est également le terme du monde occidental. On conçoit que ce terme soit évoqué dans une espèce de formule traditionnelle où on choisit, pour exprimer un vaste ensemble, deux points ou villes extrêmes: «du Perron jusqu'en Allemagne», «de Saint-Jacques à Narbonne» (la formule de Guillaume de Berguedan n'est pas authentique, il n'importe), «de Logroño à Compostelle» (Paulet de Marseille), de «Rome à Vich et de Vich à Saint-Jacques» (Cerveri de Girone, 1274). Pour ce dernier (1271), Compostelle comme Rome, est aussi le bout du monde. Enfin Pierre Vidal, parfaitement à l'aise en Espagne, jure par saint Jacques de Compostelle.

Comme on voit, aucune des mentions de Saint-Jacques ne nous permet d'affirmer qu'aucun troubadour en ait fait le pèlerinage et il serait hasardeux de prétendre que l'analyse de ces mentions nous éclaire sur la transmission de la lyrique occitane en Galice et de Galice en Portugal ²³.

c) Comparées aux mentions du Portugal et de Saint-Jacques, celles de l'Algarve sont loin d'avoir l'importance des autres puisqu'elles sont englobées dans la titulature officielle d'Alphonse X de Castille, que reproduisent At de Mons et Gui-

²³ Pour le détail de l'étude des mentions de Saint-Jacques, je demande la permission de renvoyer à mon article des *Annales du Midi* 79, 1967, 255-68, et spécialement aux conclusions, pp. 266-8. Dans l'ordre de leur citation au tableau qui les regroupe, les pièces considérées ici ont pour références BdT 112, 2^a; 364, 11; 210, 11; 335, 68; 248, V; 319, 1; Massó, *Repertori*, 234-5 et 237-8; BdT 248, 22; 299, 1. Je n'ai pas repris ici la citation de *Flamenca* de Bernardet, *art. c.*, 265-6, mais j'ai ajouté celle de Guillaume de Berguedan de 1190 (BdT 210, 20).

raud Riquier ²⁴. L'utilisation des mots *algaravia* et *algaravic* qui désignent un langage étranger, ou incompréhensible, chez Uc de Saint-Circ ²⁵, et chez Arnould Vidal de Castelnau-dary ²⁶, n'a de rapport qu'étymologique avec l'Algarve et la langue des Berbères qui le peuplaient.

Si, faute de preuves historiques suffisantes, nous devons conclure que les troubadours n'ont pas personnellement visité

²⁴ BdT 309, I, v. 1253 (Compostela) et 1257 (l'Algarab). BdT 248, X, v. 38 (Gallisia) et 41 (D'Algarbi).

²⁵ *Mots d'algaravia* est dans une cobla où le troubadour Uc de Saint-Circ raille un confrère du nom de Guillaume Fabre (BdT 457, 17). Texte dans Mahn, *Gedichte* IV, 1873, n° 1163 A. En fait, le ms. unique porte *de galgaravia*, et la correction, nécessaire à la mesure du vers, est due à A. Thomas, *Romania* 34, 1905, 351-2.

On sait que le langage des étrangers est toujours soumis à l'observation et à la critique dénuées de la sympathie d'une population donnée. Qu'on songe au langage des habitants de Soles, à celui des barbares, au parler petit-nègre, au «chinois», au «javanais», etc. En arabe de la Péninsule, *al-gharbiya* désigne la langue (*allisān al-gharbā*) d'*al-Gharb*, «le pays du couchant», «le pays occidental», «l'Algarve», mais un Algarve qui géographiquement s'entendait non seulement de la partie méridionale du Portugal, mais qui comprenait aussi le littoral marocain occupé par les Berbères. Très précisément le berbère est appelé *al-gharbiya*. Si le berbère parlé par les premiers envahisseurs de l'Espagne semble n'avoir pas laissé de traces profondes, ainsi qu'on le constate par l'absence quasi complète de toponymes espagnols d'origine berbère, on sait par contre qu'au XI^e siècle la cour musulmane de Grenade, et celles des gouverneurs almoravides de Séville, de Cordoue, de Valence (cf. Lévi-Provençal, *Histoire de l'Espagne musulmane*, III, 1953, 69-70), connaissent le trilinguisme arabe-roman-berbère, les deux premières langues étant désignées par les noms '*arabiya* et '*adjamiya* (de '*adjam*, «indigène»). Le mot *al-gharbiya* a donné en espagnol *algarabía* qui par confusion désigne aussi la «langue arabe» (croisement avec *al-'arabiya*), et par dénigrement tout langage étranger et incompréhensible. Le mot espagnol a passé à son tour au portugais et à l'occitan *algaravia*, porteur de son sens second. Le fait que la forme occitane soit un *hapax* qui soit employé par Uc de Saint-Circ raille un confrère du nom de Guillaume Fabre (BdT 457, 17). *que*, 1934, I, 208, n. 1), inviterait à y voir une importation personnelle.

²⁶ D'*algaravia* employé par Uc de Saint-Circ il faut rapprocher un autre *hapax* occitan, *algaravic*, qu'emploie Arnould Vidal de Castelnau-dary dans le *Roman de Guillaume de la Barre*, roman d'aventures qui date de 1321.

Au début du roman, un «latinier», entendez un interprète, permet à

l'Extrême-Occident, alors que nous avons la preuve que certains d'entre eux ont pénétré en Espagne, c'est du côté des pays limitrophes du Portugal qu'il nous faut nous tourner pour rechercher la solution de cet irritant problème des contacts entre les Occitans et les Galiciens-Portugais.

des seigneurs chrétiens en voyage du côté de la Hongrie de se faire entendre du roi de Syrie. Porteur de la réponse des chétiens,

Ab tant lo latiniers s'en va
vas son senhor lay hon lo vic,
248 e parlan son algaravic
tot lo negoci li mostrec.

«Alors l'interprète s'en va vers son maître là où il le voit, et en arabe il lui expose toute l'affaire».

Dans le glossaire de son édition, P. Meyer, *Guillaume de la Barre*, 1895, traduit *algaravic* par «langue arabe, avec une nuance de mépris». La traduction est enregistrée par Levy, *Provenzalisches Supplement-Wörterbuch*, s. v., mais Levy ne retient sagement que le sens d'«arabe». S'il y a une «nuance de mépris», elle paraît en effet provenir du contexte plus que du mot lui-même qui remplace à propos le mot *lati(n)* usité maintes fois.

CHAPITRE II

LA COUR DE LÉON-CASTILLE, LIEU D'INTER- PÉNÉTRATION DE LA LYRIQUE GALICIENNE ET DE L'OCCITANE

On commettrait une erreur d'appréciation historique si on pensait la lyrique galicienne-portugaise s'est principalement développée dans le royaume de Portugal. Nous avons à faire à une lyrique composée dans une langue qui a son foyer en Galice, et cette langue de Galice fut également adoptée pour des raisons qu'on n'a jamais complètement élucidées, comme langue lyrique par les troubadours et les jongleurs péninsulaires. À un moment donné, qui se situe dans le XII^e siècle, cette langue lyrique, déjà internationale, se trouva en compétition avec une autre langue lyrique internationale, l'occitan, qui avait déjà largement débordé sur la Péninsule ibérique. Le principal point de rencontre, ou d'arrêt, des deux écoles, est marqué par la cour de Léon-Castille.

À la cour de Léon-Castille, sous Alphonse VII qui, devenu roi en 1126, se proclame empereur d'Occident en 1135, figure un certain Pallea (ou Palea, nom qu'on rendrait graphiquement de nos jours par Palla en espagnol, Palha en portugais).

Ce nom est de consonance galicienne, et Palha est en effet un bourgeois de Saint-Jacques-de-Compostelle. Il est attesté dans trois documents, dont deux privés et un officiel. Il est «jongleur», mais certes pas un jongleur ordinaire puisqu'à côté de l'empereur, de comtes, de nobles, d'évêques, il confirme un pri-

vilège accordé aux Français de Tolède le 24 avril 1136. Deux testaments, l'un de 1149, l'autre de 1154, nous le montrent en relations avec le haut clergé compostellan, et riche propriétaire¹.

Quel était le rôle de ce «Pallea juglar» (1136), «Palea domini Imperatoris ioculator» (1154), c'est ce que nous ne savons jamais. On peut supposer avec assez de vraisemblance, comme le fait R. Menéndez Pidal, «que l'art inconnu qu'il exerçait à la cour était, sans doute, une poésie galicienne primitive, aujourd'hui perdue»².

À cette même cour où Palha exerçait son talent, nous savons que Marcabrun fit une apparition en 1135 pour le couronnement de l'empereur, qu'il y fut encore une seconde fois vers 1143 sans doute³, et que son disciple Alegret paraît avoir été fort bien reçu, lui aussi, par l'empereur d'Occident⁴.

Ainsi, le peu de renseignements que nous possédons suffit à montrer que dès la première moitié du XII^e siècle, les deux lyriques furent en contact. Les documents nous manquent pour évaluer l'importance de ce contact, et son incidence réciproque : on se gardera de vaines hypothèses.

On peut imaginer seulement que d'un côté comme de l'autre, du côté de la lyrique galicienne comme du côté de la lyrique occitane, les troubadours et les jongleurs ne cessèrent pas d'affluer à la cour de Castille et de Léon : de leur brassage se serait élaborée bientôt la lyrique galicienne-portugaise sous l'aspect que nous lui connaissons au XIII^e siècle.

À la disparition d'Alphonse VII, les royaumes de Castille et de Léon reviennent aux deux fils du roi, selon son vœu. «Bien que ce soit précisément, note Jeanroy⁵, l'époque où les troubadours se sont le plus abondamment répandus en Espagne, il semble qu'ils aient été assez peu attirés par la cour lointaine de Léon».

¹ La documentation a été classée et analysée par R. Menéndez Pidal, *o. c.*, 104-5. Voyez déjà C. Michaëlis, *o. c.*, II, 716.

² Menéndez Pidal, *o. c.*, 105. Cf. Michaëlis, *id.*, 818.

³ Cf. Jeanroy, *o. c.*, 205-6.

⁴ BdT 17, 2. Cf. Jeanroy, *o. c.*, 206 et 335.

⁵ *O. c.*, 207.

Pourtant la désaffection n'est pas aussi absolue que semble croire le grand provençaliste.

L'envoi de la chanson *Ges de sobrevoler no · m tolh* de Giraud de Bornelh⁶,

Pero be volh que'l reis Ferans
Avia mo vers e'l reis n'Amfos,

indique que le troubadour cherche à devenir client de Ferdinand II de Léon (1157-1187) et d'Alphonse VIII de Castille (1158-1214), non de Ferdinand III de Castille (1217-1252) et d'Alphonse IX de Léon (1187-1230), comme Jeanroy incline à croire⁷ : il faudrait admettre que Giraud de Bornelh ait vécu jusqu'en 1217 au moins, ce qui n'est pas en rapport avec les dates extrêmes d'activité, 1165-1200 env., que Jeanroy lui-même assigne à notre troubadour⁸.

Il y a bien une raison pour que Giraud de Bornelh joigne ainsi les noms de Ferdinand et d'Alphonse. Après le règne très court (1157-8) de son frère Sanche III^e sur la Castille, la régence de Castille revient à Ferdinand de Léon pendant la minorité de son neveu Alphonse, qui n'a que trois ans au moment de son accession inattendue au trône. On peut donc penser que la désaffection à l'égard de la cour du roi de Léon va de pair avec la désaffection de la cour du roi de Castille pendant la minorité, et pendant que des troubles politiques agitent le pays.

La situation redevenue plus favorable, les troubadours ne manquent pas, ni en Léon ni en Castille. Alphonse IX (1187-1230) de Léon reçoit la visite de Pierre Vidal et d'Elias Cairel,

⁶ BdT 242, 37. Éd. de Kolsen, *Sämtliche Lieder des Trobadors Giraut de Bornelh*, 1910, 160-6, n° 29, v. 66-7.

⁷ O. c., 207, n. 1.

⁸ O. c., 384. Je ne suis pas le premier à remarquer combien l'opinion du maître provençaliste est mal fixée sur la chronologie de Giraud : il en fait un client de Raymond Bérenger IV de Provence (1209-44), o. c., 181 (voir là-dessus M. Cluzel, *Princes et troubadours de la maison royale de Barcelone-Aragon*, dans le *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona* 27, 1957-8, 335, n. 8).

⁹ Connue et exhortée par Pierre d'Auvergne, cf. Jeanroy, o. c., 208, n. 2.

et les éloges des deux ¹⁰. Alphonse VIII est fréquenté ou loué, par Guillaume de Berguedan ¹¹, par Pierre Vidal ¹², par Guiraud de Calenson ¹³, par Perdigon ¹⁴, par Aimeric de Péguilhan ¹⁵, et peut-être aussi par Uc de Saint-Circ ¹⁶.

Tant à la cour de Léon qu'à celle de Castille, à la fin du XII^e et au début du XIII^e siècle, les contacts entre la lyrique galicienne et la lyrique occitane se sont multipliés.

Pour le règne d'Alphonse IX, nous en avons la preuve par la présence d'un exilé politique portugais, le noble Garcia Mendes d'Eixo (près d'Aveiro), avant 1218 et sans doute depuis 1211 ¹⁷. La seule pièce que nous ayons conservée du comte a été écrite durant l'exil, et c'est une tentative de composer en langue occitane ¹⁸: il faut donc conclure qu'à la cour d'Alphonse IX l'exilé a été en contact prolongé avec des troubadours ou des jongleurs occitans, pour pouvoir s'exercer à les imiter. L'influence subie par le père retentit sur le fils, puisqu'on voit Fernan Garcia Esgaravunha insérer dans le refrain d'une chanson d'amour deux vers en un occitan très correct ¹⁹.

Pour le règne d'Alphonse VIII de Castille, nous avons également la preuve du contact des deux lyriques à la cour par les nouvelles de Raymond Vidal de Besaudun. *Unas novas vos*

¹⁰ BdT 364, 8 et 30, et 133, 12. Jeanroy, *o. c.*, 207.

¹¹ BdT 210, 10 et 210, 20.

¹² Sur les séjours de Pierre Vidal en Espagne, et pour les pièces qui y sont relatives, on se reportera à l'étude citée de Hoepffner, spécialement à la partie 2, «Le Cycle des chansons d'Espagne», p. 63 et suiv.

¹³ BdT 243, 8.

¹⁴ BdT 370, 5.

¹⁵ BdT 10, 21.

¹⁶ D'après les indications de sa *Vida* qui font l'objet d'une appréciation prudente à l'extrême de la part de la critique, cf. la 2^e éd. de Boutière-Schutz, *Biographie des troubadours*, 1964, 239-43.

¹⁷ Voir C. Michaëlis, *o. c.*, II, 743. La présence de Garcia à la cour portugaise, est attestée continûment de 1218 à sa mort survenue en 1237 ou 1239. La femme du comte était léonaise (*ib.*, 744).

¹⁸ Se reporter au chapitre 1 de la Première partie.

¹⁹ Id., chap. 2. Notons encore que D. Gil Sanches, bâtard de Sanche I^{er}, et qu'on range parmi les premiers *trovadores*, avait épousé la fille du comte D. Garcia, et se trouvait ainsi être le beau-frère de D. Fernan (*Cancioneiro da Ajuda*, II, 527-9).

vuelh contar ²⁰ met en scène un jongleur qui se produit devant la cour d'Alphonse réunie au complet: il y a là «maints chevaliers et maints jongleurs et maints riches barons» (v. 14-5), et «la reine Éléonore» elle-même (v. 17). C'est certainement au milieu de cette société que Raymond Vidal recueille le couplet en galicien-portugais qu'il insère dans son autre nouvelle *So fo el temps*, et qu'il attribue à un Castillan inconnu ²¹.

Les goûts de Ferdinand III, roi de Léon en 1217 et de Castille en 1230, mort en 1252, apparaissent plus réservés à l'égard des troubadours. Pourtant, son fils Alphonse X nous dit dans l'éloge qu'il fait de son père qu'il avait toutes les qualités du chevalier, «et pagándose de omes cantadores et sabiéndolo él fazer: et otrosí pagándose de omes de corte que sabien bien de trobar et cantar, et de joglares que sopiesen bien tocar instrumentos, ca desto se pagaba él mucho et entendía quien lo facía bien et quien non» ²².

De la liste des troubadours et des jongleurs occitans qui, à divers titres, ont été en rapport avec Ferdinand III, Adémar le Nègre ²³, Arnaud Plagués ²⁴, Guillaume Adémar ²⁵, Sordel ²⁶, et Pierre Brémond ²⁷, tous, comme l'a montré sans peine Jeanroy appartiennent aux temps de la jeunesse du roi. R. Menéndez Pidal a tenté de faire voir dans une fine analyse ²⁸ du caractère du roi, comment des scrupules moraux et dévots l'ont fait se tenir à l'écart des représentants de la lyrique occitane. À cette

²⁰ BdT 411, I. C. Brunel, *Bibliographie des manuscrits littéraires en ancien provençal*, 1935, n° 194, pp. 57-8. J'utilise l'éd. d'Appel, *Provenzalische Chrestomathie*, 5^e éd. 1920, 27-32, n° 5.

²¹ Se reporter à l'étude de détail de ce passage (chap. 2 de la Deuxième partie). *Les Razos de trobar* du même auteur ne mentionnent pas l'existence de la langue galicienne, mais cette existence n'a pas échappé à son imitateur de la fin du XIII^e, Jaufré de Foix, ainsi que nous le verrons.

²² Cité d'après le *Septenario* par Menéndez Pidal, *o. c.*, 144.

²³ BdT 3, 2.

²⁴ BdT 32, 1.

²⁵ BdT 202, 12.

²⁶ BdT 437, 24.

²⁷ BdT 330, 14.

²⁸ *O. c.*, 141-4.

époque, nombre de jongleurs et de troubadours découragés par les événements et déçus par le constant déclin des brillantes cours du Midi depuis la croisade contre les Albigeois, n'ont cessé de gagner les cours d'Espagne. Leur absence assez étrange de la cour de Ferdinand III est peut-être due à la méfiance du Saint pour les chantres de l'amour hérétique. Cette méfiance, ou cette défiance, ne se manifestait pas à l'égard des jongleurs et des hommes de cour galiciens-portugais: R. Menéndez Pidal a détaché les figures de Bernard de Bonaval, de Pierre da Ponte, de Martin Soares, du jongleur Lopo, d'Alphonse Eanes do Coton ²⁹.

En dépit de cette préférence nettement affichée, on trouvera tout de même à la cour de Ferdinand III, vers les années 1230-1, une trace tout à fait sûre de la confrontation des lyriques occitane et galicienne: le passage de Sordel, qui était accompagné d'un jongleur du nom de Picandon. Il n'est pas impossible que ce dernier fût un Méridional; capable en tout cas de s'exprimer en galicien-portugais et de répondre pour Sordel, il dispute une tenson avec le Portugais João Soares Coelho ³⁰.

Sous le règne d'Alphonse X le Savant (1252-1284) culminent les rapports entre la lyrique galicienne et la lyrique occitane.

C. Michaëlis a dressé le catalogue ³¹ des troubadours qui ont rendu visite à Alphonse X, et Jeanroy l'a revu ³². Les troubadours qui séjournèrent réellement à la cour de Castille sont At de Mons, Boniface Calvo, Guiraud Riquier, Pons Barba et Paulet de Marseille. Ceux dont le séjour est probable sont au nombre de quatre: Bertrand d'Alamanon, Fouquet de Lunel, Guillaume Montanhagol, Uc de l'Escura.

Nous pouvons en toute certitude ajouter à la liste, Cerveri de Gironne et un Arnaud, probablement Arnaud Catalan.

Alphonse lui-même pratiquait la lyrique galicienne, nous avons de lui dans cette langue non seulement l'imposant recueil

²⁹ Id., 144-57.

³⁰ Celle-ci fait l'objet du chapitre 3 de la Deuxième partie.

³¹ *Grundriss*, 173, n. 3. Cf. Lang, art. c., col. 211-2.

³² O. c., 216.

des *Chansons de sainte Marie*³³, mais aussi plusieurs chansons d'*escarnho* et de médisance, et même une tenson sur un sujet scabreux où il répond en galicien à un Arnaud qui le provoque en occitan³⁴.

Une illustration vivante du polyglottisme qui régnait à sa cour, est l'œuvre de Boniface Calvo de Gênes, partagé entre l'occitan et le galicien³⁵.



Nous devons encore faire justice d'une opinion passablement répandue dans la critique, et qui consiste à attribuer une importance essentielle à une pièce satirique d'Alphonse X où le souverain déclare à l'adresse du Galicien Pero da Ponte «Vos non trobades come Proençal», ainsi qu'à deux pièces du roi Denis de Portugal qui commencent par les vers *Quer' eu en maneyra de Proençal et Proençaes soen mui ben trobar*.

Ces pièces ne sont certes pas d'un intérêt secondaire ni accessoire, mais elles ne peuvent être, selon moi, mises sur un pied d'égalité vu leur date et le milieu courtois où elles furent composées, et elles méritent l'examen séparé que nous leur consacrons, quitte à courir le risque que nos deux derniers chapitres puissent apparaître un peu comme des appendices.

³³ L'édition du marquis de Valmar, *Cantigas de Santa Maria de Don Alfonso el Sabio*. Las publica la Real Academia Española, Madrid, 1889, est aujourd'hui remplacée par l'édition de M. W. Mettmann, *Cantigas de Santa Maria*, en trois volumes, 1959, 1961, 1964.

³⁴ Les chansons de médisance ont fait l'objet d'un examen partiel de la part de C. De Lollis, *Cantigas de amor e de maldizer di Alfonso el Sabio re di Castiglia*, dans les *Studj di filologia romanza* 1, 1887, 31-66.

³⁵ La connaissance du galicien par Boniface est étudiée dans le chapitre 4 de la Deuxième partie.

CHAPITRE III

LE «TROUVER À LA PROVENÇALE» SELON ALPHONSE X

Ainsi que je viens de le rappeler, la critique a souvent signalé que deux troubadours galiciens-portugais avaient, dans trois pièces significatives, proclamé leur dette de reconnaissance à l'égard des Occitans: il ne s'agit rien moins que d'Alphonse le Savant et de son petit-fils, Denis.

J'examinerai d'abord la pièce du roi de Castille, réservant pour le chapitre suivant l'étude des deux pièces du roi de Portugal.



- Pero da Ponte, paro-vos sinal
per ant' o demo do fog' infernal,
por *que* com Deus o padre spirital
minguar quisestes mal per descreestes.
5 E ben vej' ora que trobar vos ffal
 pois vos tam louca rrazon cometestes.
- II E poys rrazon [a]tam descomunal
 fostes fylhar e *que* tam pouco val
 pesar-mi-á en se vos pois a bem sal
10 ant' o diaboo a *que* obedeecestes,
 E bem vej' ora *que* trobar vos ffal

- III Vos non trobades come Proençal,
 mais come Bernaldo de Bonaval

15 e por en non é trobar natural
 pois que o d'el e do dem' aprendestes,
 E ben vej' ora que trobar vos ffall

F. E poren, dom Pedr' en Vila Rreal,
 20 en maaõ ponto vos tanto bevestes.¹

¹ V70 = B487, B 108 d, V 5 a-b.

Autres éd. Monaci, *Il Canzoniere portoghese della Bibl. Vat.*, 1875, 33, n° 70. T. Braga, *Cancioneiro portuguez da Vaticana*, 1878, 14. C. Michaëlis de Vasconcellos, *Cancioneiro da Ajuda*, 1904, II, 458 (le refrain et les v. 13-14) et 452, n. 4 (les v. 19-20). C. De Lollis, *Homenaje Menéndez Pidal I*, 1925, 625, réimprimé dans De Lollis, *Cervantes reazionario e altri scritti d'ispanistica* éd. par S. Pellegrini, 1947, 247. M. et M^{me} Machado, *Cancioneiro da Biblioteca Nacional*, t. II, 1950, 357-8. M. A. J. da Costa Pimpão, *História da literatura portuguesa. Idade média*, 2^e éd. 1959, 71-2. S. Pellegrini, *Annali dell' Istituto universitario orientale. Sezione romanza*, 3, 1961, 128. M. M. Lapa, *Cantigas d'escarnho e de maldizer*, 1965, 29-30, n.° 17; 2^e éd. revue, 1970.

Variantes et observations de critique textuelle. Vers 1: B parouos S mal; V parouos sm^{al}, ce dernier mot est biffé par Colocci, qui a ajouté «simal» au vers. La plupart des éditeurs lisent *par o vosso mal*, qu'ils fassent de *par* une forme élidée du verbe *pare* (Braga, M. et M^{me} Machado, M. Costa Pimpão), ou élidée de *para* (S. Pellegrini). Cette dernière hypothèse, qui permet de corriger les mss. à bon compte, est cependant inadmissible: on aurait *por* à l'époque de la composition, ou peut-être son synonyme *par* qui ne dérive pas de *para*. Le sens général requiert l'emploi d'un verbe dans l'*incipit*. Les éditeurs se sont orientés vers une solution où apparaît à la rime le mot *mal*. Ainsi De Lollis, *pare vos en mal* («la mia correzione é suggerita dal riscontro di senso dei vv. 8-9»), qu'a suivi M. Lapa dans sa 2^e éd. (*pare-vos*, avec hésitation dans l'apparat pour une autre solution *pare-se-vos mal* plus proche de ce qu'avait retenu M. Lapa dans sa 1^e éd., *parou-se-vos mal*). Une suggestion de la 2^e éd. m'amène à retenir la leçon des mss. pour ainsi dire sans modification (B donnerait *ssinal*). Vers 2: B ante V ame, BV fogo. Vers 3: V spiritual, qui est un italianisme du copiste. Vers 4: B descreettes. Vers 5: BV ueiagora, la leçon du v. 11 est la seule correcte. Vers 6: B loutâ, V louta. Vers 7: le v. est hypométrique d'une syllabe, je corrige comme M. Lapa, car la correction «poys [que]», proposée par d'autres éditeurs, est moins économique. Vers 8: V fy e lhar. Vers 9: B mja eu, V mia. S. Pellegrini élimine l'adverbe *en*, sans explication: ou bien il s'agit d'une méprise, ou bien il aura jugé le v. trop long d'une syllabe, mais *mia* compte pour une syllabe seulement. Vers 10: BV ante, diabeo. Vers 13: B proental. Vers 14: V ber naldo, BV bona ual. Vers 15: BV ende, M. Lapa préfère supprimer la copule initiale, (mais voir le v. 19); la correction adoptée ici est celle de

«Pierre da Ponte, je vous assigne devant le démon du feu infernal, parce que, voulant manquer au devoir vis-à-vis de Dieu, le père selon l'esprit, gravement vous avez cessé de croire. Et je me rends compte maintenant que le «trouver» vous fait défaut, puisque vous êtes allé traiter un sujet aussi insensé.

II. Et puisque vous avez pris un sujet si inconvenant et qui vaut si peu, il me pèsera si plus tard vous vous sauvez devant le diable à qui vous êtes allé obéir, et je me rends compte...

III. Vous ne trouvez pas comme un Provençal, mais comme Bernard de Bonaval, et voilà, ce n'est pas un «trouver» conforme aux exigences, puisque c'est de lui et du démon que vous l'avez appris, et je me rends compte...

IV. Et voilà pourquoi, Messire Pierre, à Vila Real, en mauvaise posture, vous avez tellement bu».

Les détails et les circonstances de cette composition méritent d'être commentés dans la mesure du possible, afin d'éclairer l'allusion à la lyrique occitane contenue dans le dernier couplet.

En quoi le texte nous renseigne-t-il sur Pero da Ponte?

Le roi le menace d'une assignation devant le diable de l'enfer (v. 1-2) parce qu'il a gravement manqué à la religion (v. 3-4) dans une de ses compositions [refrain]. Le roi, de ce fait (v. 7-8), souhaite qu'il soit damné (v. 9-10). L'art lui fait défaut (refrain du couplet II), c'est une évidence: il ne travaille pas comme un Provençal, mais comme son collègue Bernard de Bonaval (v. 14-15), et on sait ce que vaut cet art qu'il a appris de ses deux maîtres, Bernard et Satan (v. 15-16). Tout ceci confirme qu'il se soit engagé à traiter ce sujet impie (refrain du couplet III), et explique que l'autre jour à Vila Real — Pierre en mauvais point (pour un da *Ponte*...) — se soit saoulé (v. 19-20, «finale»).

D'un texte qui, en définitive, est simple, à part quelques difficultés mineures de restitution, de syntaxe, ou de vocabu-

De Lollis, que suit S. Pellegrini; BV trobador. Vers 16: B poys. Vers 17: BV ueia gora. Vers 19: V poreu dora, B doin. Vers 20: V ponto.

laire, la critique a, depuis quatre-vingts ans, réussi à faire un des morceaux les plus chargés d'intention qui soient dans la lyrique galicienne-portugaise. Les v. 13 et 14 ont notamment fasciné les esprits jusqu'à l'obnubilation. On ne compte plus le nombre de fois qu'ils sont cités, en dehors bien sûr de leur contexte plus ingrat, pour prouver que la lyrique galicienne-portugaise reconnaît sa dette à l'égard de la lyrique occitane, ou que la lyrique galicienne-portugaise est faite de deux courants, l'un étranger et l'autre autochtone (Bernaldo de Bonaval et Pero da Ponte).

En réalité, le retour au texte intégral, sans parti pris, permet de supposer les circonstances suivantes.

Alphonse X a appris qu'à Villa Real Pero da Ponte s'est méconduit, qu'il a composé une chanson impie, et qu'à la même occasion il s'est enivré. Mais la révélation du lieu précis, (c'est justement la nouvelle «ville royale»), qui rend l'accusation percutante, et de la dernière circonstance (la beuverie), Alphonse la garde pour la fin de sa chanson, pour mieux estoquer Pero da Ponte en lui révélant que le roi est renseigné sur tous ses agissements. Pour nous, la mention de Villa Real est précieuse, puisqu'elle nous fournit indirectement la date des circonstances rapportées ici: Villa Real (aujourd'hui Ciudad Real) a en effet été baptisée en 1255, la localité s'appelant avant cette date Pozuelo Seco².

Qui est Pero da Ponte en 1255? Un homme d'un certain âge, déjà, attaché depuis de nombreuses années à la cour de Castille, comme le montrent ses plaintes sur la mort de Béatrice, la femme de Ferdinand III, survenue le 5 novembre 1235³, et sur la mort de Lope Diaz de Haro survenue l'an d'après, le 18 octobre⁴.

Ces deux pièces révèlent une parfaite connaissance du genre occitan du *planh*. Nous voyons aussi Pero da Ponte s'enthousiasmer pour la conquête de Valence par le roi Jacques I^{er} d'Aragon (1238). Les jeux de mots sur *Valence*, *vaillance*,

² D'après R. Menéndez Pidal, *Poesía juglaresca*, 6^e éd. 1957, 158.

³ V573 = B[985 bis]. Pour la date, C. Michaëlis, *o. c.*, II, 455 et n. 2 et Menéndez Pidal, *o. c.*, 151.

⁴ V575 = B987. Pour la date, Menéndez Pidal, *l. c.*, et n. 3.

valeur, auxquels il se livre, prouvent encore qu'il connaissait la lyrique occitane où de tels jeux sont à l'honneur ⁵.

Le reproche d'Alphonse X est infondé si on veut le prendre au pied de la lettre, et croire que Pero da Ponte est incapable de faire des chansons dans le goût provençal, des chansons à la mode, et qu'il représente, en somme, une autre école. Le reproche fait au vieux familier de la cour de son père par Alphonse X, n'a de sens que si on l'entend ainsi: «Vous ne trouvez pas comme un Provençal, vous n'appliquez pas les règles du «trobar natural», vous vous écarterez de ce qu'il est permis de traiter dans une chanson en choisissant un sujet insensé, vous vous rapprochez de Bernard de Bonaval, un jongleur».

Le *trobar natural* s'entend de l'art tel qu'il doit être, tant au point de vue de la forme qu'au point de vue du contenu et de sa morale. On rappellera ici la même expression de *trobar natural*, qui est chez Marcabrun, ou le «vers» *fis e naturaus* qui est chez Bernard de Ventadour ⁶.

Et Bernard de Bonaval? c'est un jongleur galicien, galicien comme Pierre da Ponte, un compatriote qui a donné le mauvais exemple à ce dernier: on transgresserait les règles de la prudence en essayant d'en savoir plus à partir des pièces conservées de Bernard. Il serait surtout hasardeux d'assurer que les chansons d'ami qui restent de lui démontrent que ce genre est du *trobar natural* ⁷.

⁵ V578 = B990. Le mémoire de licence en philologie romane de M. Jacques Rongy contient un relevé du mot *valensa* chez les troubadours d'oc, qui pour être imparfait n'en est pas moins suggestif, *La comtesse de Die, sa vie et son oeuvre*, 1961, 65. (Université de Liège-Faculté de Philosophie et Lettres). Je profite de l'occasion pour remercier ici l'auteur de m'avoir prêté jadis un exemplaire de ce travail dactylographié.

⁶ Marcabrun, BdT 293, 33, v. 7 (cf. maintenant l'édition de M. Roncaglia, *Cultura Neolatina* 11, 1951, 29-31, et sa n. au v. 7, p. 36). Bernard de Ventadour, BdT 70, 15, v. 50. Cf. S. Pellegrini, art. c., 129-30. — Il est remarquable que les chansonniers BV comportent tous deux au lieu de «trobar», «trobador», ce qui signifie que l'expression était déjà incompréhensible pour le copiste de leur source commune.

⁷ Une bibliographie incomplète et une revue rapide de la question du «provençalisme» d'Alphonse X figure dans l'art. c. de S. Pellegrini, 130-5.

Varnhagen estimait, sans plus, qu'Alphonse X avait voulu traiter Bernard «de mau trovador»⁸.

Plus tard, U. A. Canello crut déceler l'une ou l'autre irrégularité métrique dans certaines pièces de Bernard, qui lui faisaient penser aux vers provençaux irréguliers de la geste de *Girard de Roussillon*, et à partir de cette prétendue similitude, le critique italien laissait courir son imagination: «Parebbe adunque di poter concludere che Bernardo da Bonaval o imitasse dalla poesia popolare di Provenza o meglio di Francia questo verso epico, oppure che egli lo trovasse già in uso in Gallizia e in Portogallo presso i *dezidores* del paese e non sapesse o non volesse ridurlo alla misura del verso lirico provenzale». Bernard appartenait donc à la première école de *trovadores* qui s'illustra sous Alphonse III «e che forse poetarono per acquistarsi le grazie del re, il quale, negli anni vissuti in Francia, vi avea imparato a conoscere un' abbondante poesia popolare ed artistica»⁹.

Sans s'attarder aux fumeuses considérations métriques de Canello, C. Michaëlis se mit à la recherche dans l'oeuvre conservée de Pero da Ponte, de traits qui auraient pu déplaire au roi. Sa conclusion fut que «O que pode ter motivado as acusações d'elle cifra-se portanto no assumpto e na redacção dos cantares de amigo, ainda então pouco usados, a não ser que fossem totalmente desconhecidos, na *côrte castelhana*»¹⁰.

Pour réduire à néant l'argument, il suffit de rappeler la présence à Séville d'un certain nombre de troubadours et de jongleurs galiciens-portugais dont l'oeuvre conservée permet de constater qu'ils composèrent des chansons d'ami contemporaines d'Alphonse¹¹.

Dans son article sur *Alfonso X di Castiglia e il provenzalismo della prima lirica portoghese*, Bertoni s'efforce en substance de démontrer qu'il y a provençalisme et provençalisme,

⁸ *Cancioneirinho de trovas antigas*, 1870, 148.

⁹ *Saggi di critica letteraria*, 1877, 239-40.

¹⁰ *O. c.*, II, 460. Id., 464: «Nos versos de Pero ha provas do estudo da arte provençalica, malgrado as acusações de Alfonso X».

¹¹ Voir A. Cotarelo Valledor, *Cancionero de Payo Gómez Chariño*, 1934, 25-6, «Trovadores en Sevilla».

et que celui que pratique Bernard ne plaît pas au roi, parce qu'il est dans une manière diffuse, alors qu'Alphonse réclame de bonne et franche imitation des Occitans ¹².

C. De Lollis relève que C. Michaëlis a trop pris au sérieux, si ce n'est au tragique, les accusations burlesques contenues dans la pièce, la mieux fondée et la plus innocente de ces accusations étant celle de s'adonner à la boisson ¹³.

Une hypothèse, qu'il avoue d'ailleurs ne pouvoir étayer, vient à l'esprit de J. J. Nunes. Les vers d'Alphonse X, «quiçá se refeririam a alguma tenção em que Bonaval houvesse sustentado doutrina oposta à da escola provençal, sendo depois seguido por Pero da Ponte, com desaprovação do monarca» ¹⁴.

M. Costa Pimpão estime que le *trobar natural* «seja antes o trovar representado pelas *Cantigas de Santa Maria*, o trovar *ao divino*, em oposição ao trovar blasfematório, satânico, representado por esse espécie de vagante ou goliardo que teria sido o segrel Pero da PONTE». La date de la pièce (1255 env.) coïncide avec la pratique par les Occitans eux-mêmes d'une nouvelle poésie religieuse, et M. Pimpão cite nommément Guiraud Riquier connu pour avoir fréquenté la cour de Castille ¹⁵.

S. Pellegrini croit bien avoir retrouvé l'occasion historique de notre pièce dans une tençon entre Pero da Ponte et D. Garcia Martiinz (V 1186 = B 1652) sur un sujet courtois — l'amoureux doit-il taire ou révéler à sa dame son amour? Les interlocuteurs n'arrivent pas à se départager, et d'un commun accord (cf. les v. 24 et 38) il conviendrait de s'en remettre au jugement du roi. Deux difficultés me paraissent faire obstacle à la petite thèse de S. Pellegrini. Il y a tout d'abord la question de la chronologie qu'il se garde de soulever: étant donné l'âge de Pero da Ponte, on pourrait aussi bien supposer que le roi

¹² *Archivum romanicum* 7, 1923, 171-5. Plus tard, *Antiche liriche portoghesi*, 1937, 10, Bertoni considère que les v. 13-14 sont une «Allusione esplicita, che suona come un riconoscimento di prestigio della poesia provenzale. Ma non si potrebbe negare l'influsso occitanico nella poesia del Bonaval».

¹³ Art. c., 625.

¹⁴ *Cantigas d'amigo*, I, 1928, 298.

¹⁵ O. c., 72.

dont il est question fût Ferdinand III, plutôt qu'Alphonse X¹⁶. Supposons même que soit réglée cette question chronologique. L'autre difficulté tient dans la réponse que serait censé faire Alphonse X. S. Pellegrini a beau prétendre que le monarque «*invitato a entrare nel gioco, egli ha fatto la propria porzione di chiasso, divertendosi, con l'usale intemperenza, a mettere insieme un montaggio (si direbbe oggi) d'immagini deformate e grottesche*»¹⁷, il ne convainc pas que la pièce *Pero da Ponte, paro-vos sinal* est la réponse adressée à la suite de la consultation prise par Pero da Ponte et D. Garcia Martiinz. Que viendraient faire, s'il en était ainsi, les vers

por que *com Deus* o padre spirital
minguar quisestes mal per *descreestes*?

De la part d'Alphonse X, il serait impensable qu'il réponde à Pero da Ponte à propos de la tenson sur un sujet amoureux entre ce dernier et Garcia Martiinz et des affirmations qu'on y soutient: «*Vos non trobades come Proença*». Le reproche d'Alphonse ne touche, selon moi, ni à la forme ni à l'expression, il est d'ordre moral¹⁸. Nous n'irons pas jusqu'à suivre M. Costa Pimpão dans sa distinction mal assurée entre le «trouver naturel» et le «divin», mais il nous semble, avec M. M. Rodrigues Lapa, que la pièce «a une importance idéologique»¹⁹, et surtout, religieuse.

¹⁶ C. Michaëlis a déjà soulevé cette question sans pouvoir y répondre (o. c., II, 665), parce qu'elle n'a pu identifier D. Garcia Martiinz (id., 464, n. 1: «*Conhecendo nove fidalgos coevos do mesmo nome, não me posso decidir a favor de nenhum*»).

¹⁷ Art. c., 135.

¹⁸ Ce n'aurait pas été l'avis de H. Spanke, *Zum Thema «Mittelalterliche Tanzlieder»*, dans *Neuphilologische Mitteilungen* 33, 1932, 4-5, qui découvrit dans l'oeuvre de Pero da Ponte deux chansons d'amour en forme de «rondeaux» (V570 = B983, et V577 = B989). L'envie est forte, d'inverser les termes de la proposition de H. R. Lang, «*It is the poetic form, not the phraseology poured into it, that matters*» (*Old Portuguese Sea Lyrics*, dans *Revue hispanique* 77, 1929, 189, n. 1), et de soutenir qu'Alphonse vise d'abord ici le contenu avant la forme.

¹⁹ O. c., 1^{re} éd., 29.

Quoi qu'il en soit, ceux qui prétendent voir dans cette pièce l'aveu d'une reconnaissance de la dette personnelle du roi à l'égard des Provençaux, me paraissent faire fausse route. Si «dette» il y a, la reconnaissance est tout indirecte, et on ne se persuade d'ailleurs de son existence qu'en isolant un vers ou deux de leur contexte, un contexte qui se trouve être, nous venons de le voir, beaucoup plus âpre que solennel.

D'une autre nature, et d'une autre signification à nos yeux sont les deux pièces du roi Denis de Portugal que nous allons maintenant étudier.

CHAPITRE IV

LA «MANIÈRE PROVENÇALE» ET LE «TROUVER AU TEMPS DE LA FLEUR» SUIVANT LE ROI DENIS

Au début de deux de ses chansons d'amour, le roi Denis de Portugal fait une allusion à la lyrique occitane.

Ces deux chansons peuvent être groupées parce qu'elles ont le même objet. Aucune datation n'en est possible; je rappelle que le règne s'étale de 1279 à 1325.

I

Quer' eu en maneyra de Proençal
fazer agora hun cantar d'amor,
e querrey muyt' i loar mha senhor
a que prez nen fremusura non fal,
5 nen bontade, e mays vos direy en
tanto a fez Deus conprida de ben
que mays que totalas do mundo val.

II Ca mha senhor *quiso Deus* fazer tal
quando a fez *que* a fez sabedor
10 de todo *ben* e de muy gran valor,
e con tod'est[o], é mui comunal
aly hu deve, er deu-lhi *bon sen*,
e des y non lhi fez pouco de ben
quando non *quis que* lh'outra foss'igual.

- III 15 Ca en mha senhor nunca Deus pus mal,
 mays pus hi prez e beldad' e loor,
 e falar mui ben e riir melhor
 que outra molher des y, e leal
 muyt'é; por esto non sey oj' eu quen
 20 possa conpridamente no seu ben
 falar, ca non á tra-lo seu ben al.¹

«Je veux à la manière d'un Provençal faire maintenant une chanson d'amour, et je chercherai à beaucoup y louer ma dame, à qui «prix», ni beauté, ne manque, ni bonté, et je vous en dirai davantage: Dieu l'a faite si accomplie qu'elle vaut plus que toutes les femmes du monde.

II. Car Dieu voulut faire ma dame ainsi quand il l'a faite, qu'il l'a faite au courant de tout bien, et de très grande valeur, et avec tout cela, elle est très affable là où elle doit, et même il lui donna un esprit juste, et il ne lui fit pas peu de bien quand il ne voulut pas qu'une autre lui fût égale.

III. Car en ma dame Dieu ne mit jamais de mal, mais il

¹ V123 = B520 [ter]. Texte édité d'ap. les deux mss. B 118 a-b, V 14 d. Autres éditions: Moura, *Cancioneiro d'Elrei D. Diniz*, 1847, 14-5. Diez, *Ueber die erste portugiesische Kunst- und Hofpoesie*, 1863, 18 (d'après le précédent).

Monaci, *Canzoniere portoghese della Bibl. Vatic.*, 1875, 52, n° 123. U. A. Canello, *Saggi di critica letteraria*, 1877, 218-9. T. Braga, *Cancioneiro portuguez da Vaticana*, 1878, 25.

H. R. Lang, *Cancioneiro d'el Rei Dom Denis*, 1892, 41-2, n° 43.

J. Leite de Vasconcellos, *Lições de filologia portuguesa*, 2° éd. 1926, 10. J. J. Nunes, *Cantigas de amor*, 1932, 140-1, n° 69, (cf. p. 556). M. A. J. da Costa Pimpão, *Cantigas d'El-Rei D. Dinis*, 1942, 41, n° XIII. M. et M^{me} Machado, *Cancioneiro da Biblioteca Nacional*, III, 1952, 101 (reproduisent aussi, 102-2, le couplet III d'après les éditions c. de Braga, Lang et Leite). F. Ramos, *História da literatura portuguesa*, 8° éd. 1967, 44-5.

Variantes et observations. Vers 1: B en, Proençal. Vers 2: B faz. Vers 3: B queirey, V senhor. Vers 4: B que, nen, non. Vers 5: V bondade qui est forme port., mais. Vers 6: B ben. Vers 7: BV todas las non contracté rappellerait-il l'occitan totas las intentionnellement? B que, mundo. Vers 10: V mui. Vers 11: BV todeste, la correction est déjà chez Diez. Vers 12: B deueer, V deue er qui conditionne les lectures des autres éd., sauf Machado. Vers 13: B ben. Vers 15: B en, deus V de9. Vers 18: V que outra. Vers 20: V conpridamente. Vers 21: V non, B ben.

y mit «prix» et beauté et louange, et très belle conversation, et rire meilleur que n'eut jamais une autre femme depuis, et elle est très loyale; pour cela je ne connais personne qui puisse parler de son bien d'une manière complète, ni de rien d'autre hors son bien».

II

Proençaes soen mui ben trobar
e dizen eles que é con amor,
mays os que trobam no tempo da flor
e non en outro, sey eu ben que non
5 am tam gran coyta no seu coraçon
qual meu por mha senhor vejo levar.

II Pero que troban e saben loar
sas senhores o mays e o melhor
que eles poden, são sabedor
10 que os que troban quand' a flor sazón
á e non ante, se Deus mi perdon,
non an tal coyta qual eu ey sen par.

III Ca os que troban e que ss'alegrar
van eno tempo que ten a color
15 a flor consigu e tanto que se for
aqueel tempo logu en trobar rason
non an nen viven [en] qual perdiçon
oj'eu vivo, que poys m'á de matar 2.

² V127 = B524 [ter]. Texte édité d'après les deux mss. B 118 d-119 a; V 15 b-c. *Autres éditions*: Moura, o. c., 70-1. Diez, o. c., 83-4 (d'après Moura). Monaci, o. c., 53-4, n° 127. Canello, o. c., 219-20. Braga, o. c., 26. Lang, o. c., 44, n° 47. W. Storck, *Vida e obras de Luís de Camões*, 1897, 60. Nunes, o. c., 148-9. M. Costa Pimpão, o. c., 44, n° XVI. M. et M^{me} Machado, o. c., 108-9 (reproduisent aussi, 110, le couplet III d'après l'édition de Moura). J. Régio, *Líricas portuguesas*, 4^e éd., Lisbonne, 1968, 17 (d'après Nunes), coll. Antologias universais.

Variantes et observations. Vers 1: B soen, ben. Vers 2: B dizen, que. Vers 3: B que Troban, BV frol. Vers 4: B en, ben que non. Vers 5: B tan, coraçon. Vers 6: B Qual. Vers 7: B &. Vers 9: B soo, V que. Vers 10: V que, B qua. da, V quenda, BV frol. Vers 11: B pardon, forme qui alterne souvent, dans nos chansonniers, avec perdon. Vers 12: V quel, B sen. Vers 14: V tempo. B ten. Vers 15: BV frol, V consigue tanto. Vers 16: V tempo. Vers 17: BV vers hypométrique d'une syllabe. La correcion est déjà chez Moura. V quel. Vers 18: V uyuo.

«Les Provençaux ont l'habitude de très bien «trouver», et ils disent que c'est par amour, mais ceux qui composent au temps de la fleur et non en un autre, je sais bien qu'ils n'ont pas un aussi grand chagrin dans leur coeur que celui que j'éprouve pour ma dame.

II. Bien qu'ils composent et savent bien louer leurs dames le plus et le mieux qu'ils peuvent, je suis certain que ceux qui composent quand la fleur est là et pas avant, si Dieu me pardonne, qu'ils n'ont pas ce chagrin que j'ai sans égal.

III. Car ceux qui composent et qui vont se réjouissant au temps que la fleur a sa couleur, lorsque ce temps sera passé ils n'auront pas de motivation à composer, et ils ne vivent pas cette souffrance où je vis aujourd'hui, qui me tuera bientôt.»

Ces deux pièces montrent la familiarité que le roi Denis avait avec l'oeuvre des troubadours occitans, des «Provençaux» comme il les appelle. Il leur reconnaît la maîtrise ordinaire de leur art (pièce II, v. 1), il entend même les imiter (pièce I, v. 1). C'est avant tout la matière amoureuse qu'ils ont cultivée, aux yeux du roi (pièces I et II, v. 2), c'est à la dame qu'ils ont rendu hommage (pièce I, v. 3 et pièce II, v. 7-9) dans leurs chansons d'amour.

Denis était très sensible à la structure, au formalisme comme à la forme, et à la terminologie topique de la *cansó*.

Avec intention, il construit la première pièce «de maîtrise». Colocci ne s'est pas trompé là-dessus, qui note au bas du premier couplet: «In manera di prouenzal / faccio un cantar / d'amor. I. come sel dissì / trouata da provenzal»³. *Sel dissì* sont les premiers mots d'une chanson de Pétrarque, qui servent de repère à Colocci pour distinguer les chansons de maîtrise de celles qui ont un *tornello*, une ritournelle ou refrain⁴.

Il y a plus, les deux chansons d'amour du roi, toutes deux

³ En B 118, au bas de la colonne a.

En B 118 d, Colocci a souligné le début de «*Proençaes*» et a indiqué la traduction au bas de la colonne: «prouenzali son boni poeti s[upr]a».

⁴ Voir C. Michaëlis, *Grundriss* de Groeber, 2^e éd., 1897, II, 2, 197, n. 2. Cf. également M^{me} V. Bertolucci, *Le Postille metriche di Angelo Colocci ai canzonieri portoghesi*, dans les *Annali* de l' *Istituto universitario orientale. Sezione romana* 8, 1966, 20-9.

de maîtrise, sont faites toutes deux de trois couplets chaque fois bâtis sur les mêmes rimes (*coblas unissonans*) : pièce I -al, -or, -en, pièce II -ar, -or, -on. On peut dire que de toute la lyrique occitane ces rimes sont les plus représentatives. Dans le *Reimregister* de Pillet et Carstens, je compte 180 exemples de la rime *ar*, 146 exemples de la rime *ôr*, et 136 exemples de *ên*, rien qu'à l'*incipit* des pièces⁵ : on peut imaginer la proportion de ces rimes si on prenait la peine de les relever à l'intérieur de toutes les chansons.

Le nombre des vers employés dans les couplets mérite aussi d'être remarqué. D'après les relevés du *Répertoire métrique* de Frank, c'est le couplet long de huit vers qui domine de ses 953 exemples toute la lyrique occitane ; il est suivi par les couplets de 9 et 10 vers, presque à égalité (331 et 327 exemples), et ensuite par les couplets de 7 vers — comme ceux de *Quer' eu en maneyra de Proença* —, avec 276 exemples, et les couplets de 6 vers — comme ceux de l'autre pièce —, avec 156 exemples⁶.

En passant de ce genre de relevé, à celui de la représentation du décasyllabe dans les couplets monométriques de 7 et de 6 vers, on voit que le décasyllabe masculin uniformément employé l'emporte sur les autres combinaisons possibles : 30 exemples de couplets de 7 vers décasyllabes, et 25 exemples de couplets de 6⁷. Chronologiquement, les troubadours qui ont pratiqué ces formes appartiennent plus au XIII^e siècle qu'à la deuxième moitié du XII^e : on pourra dans les deux cas distinguer Sordel et Cerveri de Girone qui ont fréquenté la cour de Castille.

Nous n'avons pas conservé de chanson occitane dont le schème précis aurait été réutilisé par Denis. Denis ne copiait pas, il se contentait d'imiter. C'est ainsi que ses deux pièces sont remplies de provençalismes et de tournures propres aux troubadours. Pièce I, début traditionnel par lequel on marque son intention de composer une pièce, et qui existe dans la lyrique occitane depuis Guillaume IX ; I, 3 et II, 7 loar ; I, 4 prez, fal ; I, 5 bontade, la *bontat* occitane ; I, 6 conprida de ben, en

⁵ BdT, pp. 453-7, 505-8 et 471-5.

⁶ T. II, 1957, 68.

⁷ Frank, *o. c.*, II, 10-1.

occitan *complida*; I, 7 et 14 supériorité de la dame sur les autres femmes; I, 8 la dame créature de Dieu, et parfaite; I, 9 sabedor; I, 10 valor; I, 11 comunal; I, 12 bon sen; I, 16 prez, beldade (la *beutat*) et loor (la *lauzor*); I, 17 la conversation et le rire agréable — *bel parlar* et *dous ris* —; I, 18 leal; I, 20 conpridamente — *complidamen*. Pièce II, 1, etc. trobar; II, 3, etc. «trouver au temps de la fleur», allusion au début pintanier; II 5 le chagrin au coeur; II, 6 la dame qui est «seigneur»; II, 9 sabedor; II, 12 alegrar; II, 17 perdiçon — la *perdizon* occitane; II, 18 l'amour qui tue.

Dans la seconde pièce, Denis s'en prend au formalisme même de cette poésie qu'il goûte et qu'il imite, et il prétend jouer le jeu de la sincérité, et opposer la vérité de ses sentiments d'homme et de poète à la convention à laquelle se plient les troubadours provençaux. Cette réflexion fugitive sur l'art, exceptionnelle quand tant d'autres *trovadores* ne se sont arrêtés dans leurs reproches qu'à des questions de technique poétique⁸, est nécessairement provoquée par la satiété d'un genre et d'un style, et par la tension qui en résulte pour un poète qui se sent prisonnier des conventions. La sincérité de leurs protestations amoureuses est mise en doute par les poètes eux-mêmes aux époques où l'abus des formulations mille fois reprises rend sensible à la recherche et à la création de nouvelles expressions poétiques, alors que la tradition continue de peser sur le goût et de proposer impérieusement ses modèles⁹. Faut-il faire

⁸ «[...] nenhum destes também se dá ao prazer de reflectir sobre a própria arte, com excepção de D. Dinis — que aliás fugidamente o faz, num pequenino poema apenas:

Proençais soem mui bem trobar [...]

M. H. Cidade, *O Conceito de poesia como expressão da cultura*, 2^e éd., 1957, 27.

⁹ Ainsi au XVI^e siècle en France, dans ses *Amours* voit-on Jodelle s'en prendre aux plaintes des amants-poètes:

Tous les chants des amants sont
Pleins d'un mal que point ils n'ont,
Pleins de tourments et de pleurs,
De glaces et de flammes:

remarquer que le début printanier manque chez presque tous les troubadours galiciens-portugais: pourrait-on généraliser et considérer que s'ils ne l'ont pas adopté des Occitans, c'est qu'ils l'ont sciemment et volontairement refusé?

À pareille généralisation s'opposent quelques exceptions remarquables, mais presque toutes puisées dans le répertoire des chansons d'ami. Une chanson du roi Denis lui-même commence par l'invocation

— Ay! flores, ay! flores do verde pyno

reprise au v. 4 avec la variation lexicale

— Ay! flores, ay! flores do verde ramo ¹⁰.

Dans une autre chanson d'ami du roi, *Amad' e meu amigo*, l'amie fait observer la venue du printemps et invite l'ami à seller son cheval et à partir:

Vede-la frol do pinho (v. 3&9)
Vede-la frol do ramo (v. 7&13) ¹¹.

Mais feintes sont leurs douleurs,
Ainsi que leurs âmes.

Si ces amants enduraient
Tant de maux et s'ils pleuraient
Vraiment du coeur et de l'oeil,
Non par plainte folle,
On leur verrait plus de deuil
Et moins de parole.

Je ne dis pas que d'entre eux
Mille beaux traits amoureux
Ne puissent souvent couler,
Mais c'est aventure:
Car des blessures parler
On peut sans blessure.

Cité par Ph. Martinon, *Les Strophes*, 1912, 49 et 273, d'après l'éd. de Van Bever, 119, et de Becq, *Contemporains de Ronsard*, 165.

¹⁰ Les deux premiers couplets sont assonancés, et le schème, typique de la lyrique galicienne-portugaise, est aaB. La pièce est dialoguée, car les fleurs du pin vert ou du vert rameau répondent à l'amoureuse pour la rassurer sur le sort de l'aimé (V171 = B568).

¹¹ Cette pièce (V173 = B570) renouvelle pour les vers cités les assonances de la précédente. Son schème aBaC est unique dans la lyrique

Ayras Nunes, le clerc dont nous avons étudié la pièce sertie de fragments occitans, a déjà traduit, cette fois dans une chanson d'amour, la joie qui saisit l'homme qui se sent ressusciter avec la nature :

Que muyto m'eu pago deste verão
por estes rramos e por estas flores ¹².

Dans une pastourelle de João Zorro, le refrain mis dans la bouche de l'abandonnée commence par le vers.

Ay! amor, leyxedes m'oje de so-lo ramo folgar ¹³.

Ces exemples du motif printanier utilisés dans la lyrique galicienne-portugaise ne s'apparentent que partiellement aux emplois du même motif dans la lyrique occitane. On sait que Gaston Paris justifiait l'influence des célébrations lyriques et chorégraphiques des fêtes de mai payennes sur la poésie lyrique de la Romania, en observant notamment la persistance de la convention du début printanier ¹⁴. Son argument provoquait le scepticisme de Joseph Bédier : «est-il nécessaire d'expliquer cette convention par une survivance des fêtes de mai? [...] Ce qui est singulier, ajoutait Bédier, c'est qu'en nombre de ces chansons, cette description printanière ne se justifie en rien dans la suite du poème et ne se rattache au contexte que par une grossière suture» ¹⁵.

Assurément, c'est contre l'usage traditionnel et moralement injustifiable chez les Provençaux que le roi Denis s'élève, mais

galicienne-portugaise, et totalement inconnu dans l'occitane. Le départ de l'ami est certainement en rapport avec les expéditions militaires organisées au printemps contre les infidèles.

¹² V456 = B872. On y trouve aussi les «aves que cantan d'amores» (v. 3), les «passaros namorados» (v. 9), et le poète à l'envi se met à «chanter» et à «trouver» (v. 10-1) dans la «grand' alegria» (v. 13). Notez que le schème abbbca est tout à fait inconnu de la lyrique occitane, alors que le thème de la pièce s'en inspire.

¹³ V751 = B1148 [bis], sur le schème abbaCC, fort utilisé dans la lyrique galicienne-portugaise.

¹⁴ C. r. d'A. Jeanroy, *Les Origines de la poésie lyrique en France au moyen âge*, paru dans le *Journal des Savants* de 1891 à 1892.

¹⁵ *Les fêtes de mai et les commencemens de la poésie lyrique au moyen âge*, dans la *Revue des deux Mondes* 66, 1896, t. 135, p. 169 et n. 1.

il est vrai qu'il le peut dans la mesure où dans les pièces galiciennes-portugaises on ne voit point de «grossière suture»¹⁶, puisqu'en elles la convention du début printanier s'intègre heureusement dans le contexte, comme une circonstance déterminante de l'action, ou comme un élément du décor¹⁷.

Et même la première pièce, loin de désavouer un tant soit peu les procédés littéraires des Occitans, ne fait que leur rendre hommage. Alors que la lyrique galicienne-portugaise s'était effondrée dans l'oubli des siècles, le souvenir de la déclaration royale, *Quer' eu en maneyra de Proençal*, se maintenait, et si les généalogistes et les historiens n'avaient plus les oeuvres du grand roi, ils se transmettaient pieusement que Denis avait le premier, croyaient-ils, à l'imitation des Provençaux — qui étaient devenus les «Limousins» ou les «Arvernes» —, illustré la langue portugaise¹⁸.

Est-il besoin d'ajouter pour finir que ces deux chansons d'amour ne nous éclairent pas sur la matérialité du mode de transmission de la lyrique occitane au Portugal à l'époque du roi Denis. Nous ne pouvons même pas deviner à travers ces textes comment le roi portugais avait acquis cette indubitable connaissance de la lyrique d'oc dont on retrouve les traces dans son oeuvre. N'est-ce pas le moment de nous tourner à nouveau vers l'histoire, et de nous souvenir du séjour que Denis, encore infant, fit à la cour de son grand-père Alphonse X? La cour de Castille-Léon aurait décidément été le centre de gravité des lyriques occitane et galicienne-portugaise dans la Péninsule ibérique.

¹⁶ «El-rei D. Dinis afirma que sabe fazer versos tanto no inverno como «no tempo de flor», écrit Entwistle interprétant au pied de la lettre les v. 10-1; isto é: conhece as convenções trovadorescas e até as jactâncias dalguns deles, mas não imita ninguém. O facto é que a lírica tradicional portuguesa não conhecia esta divisão poética do ano, porque o clima era mais suave do que em França, e el-rei segue a opinião da sua terra» (*A Originalidade dos trovadores portugueses*, extrait de *Biblos* 21, 1946, 14). La raison climatologique, ou géopoétique, du lusitanophile anglais ne tient pas devant la force des exemples que nous alléguons.

¹⁷ Voir également les pièces d'Ayras Nunes et de João Zorro rééditées dans le chapitre 4 de la Première partie, «L'emploi de l'occitan dans une chanson d'amour d'Ayras Nunes».

¹⁸ Se reporter à l'Introduction, pp. 14-7.

CONCLUSIONS

SIGNIFICATION HISTORIQUE ET LITTÉRAIRE DU RECOURS À L'ALLOPHONIE PAR LES TROUBADOURS GALICIENS-PORTUGAIS ET PAR LES OCCITANS

Préalablement à tout autre considération, on est en droit de se demander pourquoi les textes en galicien-portugais sont et un peu plus nombreux et un peu mieux représentés que les textes occitans. En guise de réponse, je ne vois qu'une explication à proposer: la tradition manuscrite des chansonniers occitans est de loin plus riche, avec deux douzaines de recueils importants, en comparaison de celle des chansonniers galiciens-portugais qui ne sont représentés que par trois recueils, dont deux (V et B) remontent d'ailleurs à une source commune. Ainsi, les chances de se conserver, de se transmettre, et de proliférer dans leurs leçons manuscrites, n'ont pas été les mêmes pour les pièces occitanes composées par des Galiciens-Portugais, que pour les pièces galiciennes-portugaises composées par les troubadours occitans.

Dans les deux premières parties de ce travail, j'ai étudié l'une après l'autre en descendant jusqu'au détail, les pièces galiciennes-portugais et les pièces occitanes qui nous renseignent sur l'utilisation de l'«autre» langue par les uns et par les autres.

Ce faisant, j'ai tenté de restituer à l'une et l'autre littérature des pièces ou des fragments sur lesquels les jugements portés par la critique antérieure s'étaient souvent exercés dans des directions opposées ou contradictoires.

Dans le premier chapitre de la Troisième et dernière partie, j'ai constaté, en regroupant les renseignements dispersés, que le point de rencontre, d'équilibre et d'interpénétration de la

lyrique occitane et de la lyrique galicienne-portugaise dans la Péninsule, s'était trouvé à la cour de Castille-Léon.

C'est en effet à la vie de ces cours que se rattachent toutes les compositions recueillies dans les chansonniers galiciens-portugais et que les *trovadores* ont écrites en occitan ou pour lesquelles ils ont fait appel à l'occitan dans un but particulier. Toutes ces compositions appartiennent au XIII^e siècle. C'est également au compte des rapports que les troubadours occitans entretenaient avec les cours des rois de Castille-Léon qu'il faut porter la citation galicienne d'un Castillan inconnu, mise à profit par Raymond Vidal de Bezaudun, la *tenson* entre João Soares Coelho et Picandon le jongleur de Sordel, et les différentes pièces de Boniface Calvo.

L'influence de la lyrique galicienne-portugaise s'exerçait au-delà des frontières de la Castille et avait gagné l'Aragon, puisque Cerveri de Girone met en premier lieu des vers en galicien-portugais lorsqu'il compose sa *cobla* plurilingue. Toutes ces pièces appartiennent elles aussi au XIII^e siècle.

Une confirmation indirecte, et digne d'intérêt, de l'usage du galicien dans des pièces mêlées nous est fournie par les *Regles de trobar*, petit traité de poétique dû au moine catalan Jofre de Foixà, et qui date du dernier quart du XIII^e. Jofre réproouve que l'auteur d'une chanson en vienne à mêler les langues: «Lengatge fay agardar, car si tu vols far un cantar en frances, no's tayn que y mescles proençal ne cicilia, ne gallego, ne altre lentgage que sia strayn a aquell; ne aytanbe, si'l faç proençal, no's tayn que y mescles frances, ne altre lentgage sino d'aquell»¹. La présence du «sicilien» parmi les langues étrangères a de quoi intriguer. Mais la dédicace des *Règles* à Jacques le Juste, roi de Sicile, et bientôt roi d'Aragon, l'explique, et donne en outre les limites précises de février 1289 à juillet 1291 pour la composition de l'oeuvre, car le moine de Foixà ne débarqua pas en Sicile avant 1289². Pour le reste, les trouvères avaient suffisamment fait connaître le «français», et les trou-

¹ Ed. de E. Li Gotti, *Jofre de Foixà. Vers e regles de trobar*, 1952, 78 (lignes 220-5).

² O. c., 7, n. 7.

badours le «provençal», pour qu'il soit permis de croire qu'à côté de ces deux grandes langues lyriques, le «galicien» occupe à son tour une place privilégiée.

Qu'en était-il, cependant, avant le XIII^e siècle?

La pièce la plus riche d'enseignement à cet égard reste la chanson plurilingue de Raimbaud de Vaqueiras. Il ne paraît pas qu'elle ait été composée en Espagne, et un séjour ou ne fût-ce qu'un voyage de Raimbaud dans un des royaumes de la Péninsule n'ont jamais pu être supposés qu'à partir de la seule donnée du couplet en galicien-portugais: ce qui enferme le raisonnement dans un cercle vicieux. La seule chance de briser ce cercle nous est donnée par le reste de l'oeuvre de Raimbaud. Nous y voyons un troubadour qui est, jusqu'à un certain point, un pédant de cour, mais aussi un homme avisé, et curieux de constructions poétiques rares, ou déjà précieuses³. À côté de sa douce langue natale, Raimbaud de Vaqueiras aura pu constater en ce XII^e siècle finissant que s'illustraient un peu partout dans la Chrétienté des langues lyriques dignes de la plus grande attention. Automatiquement Raimbaud ne court pas au pastiche, mais il va à l'imitation de ce que ces lyriques «étrangères» peuvent comporter de plus spécifique, de plus topique. Ainsi ai-je pu montrer que tournures et formules, lexique et syntaxe, utilisés dans le couplet galicien-portugais, relèvent de l'observation d'une technique étrangère déjà constituée, et déjà sûre d'elle-même. Il faut donc nous rendre à cette évidence que le témoignage de Raimbaud de Vaqueiras comporte une reconnaissance *de facto* du galicien-portugais en tant que langue lyrique riche de possibilités et sans doute de réalisations, quel qu'ait été l'endroit au monde où les éléments de ce

³ M^{me} V. Bertolucci, qui s'est attachée à définir *Posizione e significato del canzoniere di Raimbaut de Vaqueras nella storia della poesia provenzale* (dans *Studi mediolatini e volgari* 11, 1963), conclut que par contraste avec les troubadours contemporains Raimbaud est dominé par «la tendance à l'ouverture», et qu'il accède par ce caractère «alla creazione di nuovi moduli letterari, i quali possano accogliere una *res* che la tradizione non autorizzava ad assumere» (p. 67). Le jugement de la critique sur l'originalité et la variété de l'oeuvre du troubadour de Provence est depuis un demi-siècle remarquablement homogène.

témoignage aient été recueillis et fabriqués. Et il nous faut aussi admettre que le public devant lequel se produisait Raimbaud était mûr, et apte à recevoir ce «message». D'autre part, la belle représentation ultérieure de la pièce dans les chansonniers occitans, est significative du succès rencontré par cette première tentative d'allier les lyriques romanes dans un seul morceau de bravoure, même si dans la suite des temps la mécanique de la transmission de manuscrit en manuscrit fera le texte s'occitaniser de plus en plus.

Une telle tentative — «bravoure de polyglottisme», disait Frank ⁴ —, ne va pas non plus, si l'on veut, sans une certaine gratuité, mais non plus sans un certain cosmopolitisme nécessaire, que M. Rostaing a bien ressentis ⁵. À l'autre bout de la tradition occitane des pièces polyglottes, la bravoure ne sera plus que bravade chez Cerveri de Girone, et on peut s'imaginer, vu la gageure que sa *cobla* représente au sens propre, et vu la brièveté même de la pièce, que Cerveri en s'inspirant de Raimbaud a voulu glisser par l'usage du polyglottisme une intention comique supplémentaire à laquelle l'exécution de la pièce rendait peut-être plus sensible encore: celle d'imiter le parler des étrangers ⁶.

Aucune intention comique de cette espèce ne pourrait être décelée dans le sirventès plurilingue que Boniface Calvo adresse au roi Alphonse X. Quand il emploie le galicien-portugais pour rapporter dans leur langue les propos peu flatteurs des courtisans et des chevaliers qui reprochent au roi son inaction, c'est afin d'en fouetter l'honneur du souverain, comme nous l'avons vu ⁷.

L'intention linguistique du polyglotte, par l'utilisation qu'il fait de plusieurs langues dans une même pièce, peut donc varier

⁴ *Les troubadours et le Portugal*, dans les *Mélanges G. Le Gentil*, 1949, 210.

⁵ *Quelques aspects de l'art de Valère Bernard dans «La Pauriho»*, dans les *Mélanges R. Lejeune*, 1969, I, 268. Un lapsus calami fait parler ici de Raimbaud d'Orange, mais les lecteurs rectifieront d'eux-mêmes.

⁶ L'idée est reprise à Frank, *Cerveri, dit de Girona*, dans *Cultura Neolatina* 10, 1950, 70, n. 5.

⁷ Chapitre 4 de la Première partie.

avec les intentions psychologiques qui motivent cette utilisation. On n'en dira pas autant des chansons unilingues, où l'auteur compose toute sa pièce dans une langue étrangère, comme cela se présente chez D. Garcia Meendez d'Eixo, chez Picandon, et par deux fois chez Boniface Calvo. Dans les quatre cas étudiés, la tentative ne joue pas sur des registres linguistiques différents, elle ne vise qu'à l'assimilation à une tradition fortement établie, à une sorte d'«acculturation» de l'auteur. La condition *sine qua non* de la réussite d'une telle initiative est la maîtrise de la langue littéraire étrangère, et celle-ci ne s'acquiert que par un contact prolongé et profond avec le milieu allophone.

Ce que nous savons de la durée de l'exil de D. Garcia Meendez d'Eixo ou du séjour castillan de Boniface Calvo de Gênes, nous permet d'affirmer que le temps a joué ici son rôle nécessaire. La perfection de la maîtrise ne se gagne que par une longue patience, qu'elle soit celle de l'exilé, celle du protégé, celle du jongleur professionnel. Et encore, pour Picandon nous convient-il de rattacher l'attention sur le fait qu'il se prétend d'abord un exécutant fidèle, non un créateur. Les traits occitans que nous avons cru déceler dans sa tençon galicienne-portugaise avec João Soares Coelho en feraient donc une sorte de «polyvalent» de la jonglerie.

La pratique de la citation en langue étrangère ne relève pas d'une même fin dans l'oeuvre de Raymond Vidal de Besaudun et dans celle d'Ayras Nunes. Certes, l'intention est dans les deux cas savante, ou érudite, Ayras Nunes est un clerc, et Raymond Vidal est par ailleurs le compilateur d'un petit traité de grammaire et de poétique. Mais la citation galicienne-portugaise relevée chez Raymond n'est qu'une parmi beaucoup d'autres en occitan, à travers une oeuvre d'une certaine longueur où la volonté didactique est manifeste: ces citations sont autant d'*exempla*, autant de justifications que l'auteur apporte à l'appui de ses dires. De leur côté, les citations occitanes d'Ayras s'intègrent d'une manière beaucoup plus étroite, beaucoup plus intime, comme des refrains liés aux couplets en galicien, de telle sorte qu'on ne saurait même décider si la chanson est bâtie à partir des citations-refrains, ou si les citations sont appropriées savamment à l'idéologie des couplets successifs.

Quant au bilinguisme, le passage de l'un à l'autre idiome n'obéit pas non plus à des normes identiques chez Fernan Garcia Esgaravunha et dans la *tenson* d'Arnaldo et d'Alphonse X. Dans la chanson d'amour du premier nommé — qui tient de famille, si on ose dire, sa connaissance de la lyrique occitane, — la prolongation des deux vers du refrain en galicien-portugais par deux vers-refrains supplémentaires en occitan prend tout son sens quand on considère que la partie occitane contient sous une forme grave une manière de proclamation de serment juridique qui vaut pour un serment d'amour. L'intensité émotive que réclame pareille procédure d'allégeance entraîne le recours à la langue en laquelle pour la première fois ces choses-là ont été dites, et selon une formule presque sacramentale, où chaque terme pèse. L'occitan relève ici, et solennise, le discours. De son côté, la règle du genre de la *tenson* exige que le répondant rétorque non seulement aux propositions qui lui sont faites ou aux attaques dont il est l'objet, mais qu'il le fasse en utilisant le schème strophico-métrique que le provocateur propose. Quand João Soares Coelho s'en prend au troubadour Sordel parce qu'il protège Picandon, il lui donne le choix de répondre lui-même ou de laisser le principal intéressé se tirer d'embarras, et Picandon relève le défi dans la même langue. Mais lorsque le troubadour Arnaldo, (alias Arnaud Catalan, comme il est probable), sollicite le roi de lui donner la charge d'amiral, il prend au piège son royal interlocuteur qui lui donne la réponse, mais dans sa langue lyrique usuelle, le galicien-portugais.

Au stade des interrelations lettrées où nous le saisissons, le langage remplit, évidemment, ce que M. Zumthor appelle une «fonction secondaire» par rapport à une «fonction primaire... déterminée par les seuls besoins de l'intercommunication courante»⁸. Cette fonction secondaire est déterminée à son tour par un système langagier, et contribue simultanément à le déterminer — mais non indéfiniment, car les points de rupture

⁸ *Langue et techniques poétiques à l'époque romane*, 1963, 33.

existent. Je serais heureux d'avoir réussi à montrer à travers l'étude ingrate de quelques précieux vestiges sauvés par les chansonniers, comment deux systèmes lyriques médiévaux se sont confrontés et ont fonctionnalisé leurs oppositions linguistiques.

BIBLIOGRAPHIE

I. Sources imprimées *

- ALART A., Un fragment de poésie provençale du XIII^e siècle, *Revue des langues romanes* 4, 1873, 228-39.
- ALFONSO EL SABIO, *Cantigas de Santa Maria*. Las publica la Real Academia Española, Madrid, 1889, 2 vol.
- ALLEN (Joseph H. D. — Jr.), *Portuguese Studies in the United States*, *Hispania* 25, 1942, 94-100.
- ALONSO (D.): voir LAPESA MELGAR.
- ANGLADE (Joseph), *Le troubadour Guiraut Riquier. Étude sur la décadence de l'ancienne poésie provençale*. Thèse présentée à la Faculté des Lettres de l'Université de Paris pour le Doctorat ès Lettres, Bordeaux-Paris, 1905.
- ID., voir aussi CHABANEAU.
- ID., *Las Leys d'amors*, Manuscrit de l'Académie des Jeux floraux, Toulouse, 4 vol., 1919-20. Bibliothèque méridionale publiée sous les auspices de la Faculté des Lettres de Toulouse, 1^e série, t. XVII-XX.
- ID., *Grammaire de l'ancien provençal ou ancienne langue d'oc*. Phonétique et morphologie, Paris, 1921. Nouvelle collection à l'usage des classes. Seconde série, VII.
- ID., *Histoire sommaire de la littérature méridionale au moyen âge (des origines à la fin du XV^e s.)*, Paris, 1921.
- ID., Sur le «descort plurilingue» de Raimbaut de Vaqueiras, *Annales du Midi* 35-6, 1923-4, 311-3.
- ID., Les troubadours provençaux en Biscaye, *Revista de Filología española* 15, 1928, 343-53.
- ANONYME, *Anais das bibliotecas e arquivos* 4, 1923, 209.
- APPEL (Carl), *Poésies provençales inédites tirées des manuscrits d'Italie* (Suite et fin), *Revue des langues romanes* 40, 1897, 405-26.
- ID., *Bernart von Ventadorn, Seine Lieder mit Einleitung und Glossar*, Halle, 1915.

* Notre bibliographie est en principe arrêtée aux années 1969-1970. Elle comporte toutefois quelques additions pour les trois années postérieures, que nous avons introduites entre le moment où notre livre était prêt à l'impression, et celui où il peut enfin voir le jour.

- ID., *Provenzalische Chrestomathie mit Abriss der Formenlehre und Glossar*, Leipzig, 5^e éd., 1920.
- ASENSIO (Eugenio), *Poética y realidad en el cancionero peninsular de la Edad Media*, Madrid, 1957. Biblioteca románica hispánica, II, n° 34 [C. R. Le Moyen Âge, 1961, 149-60 (d'Heur)]. 2^e éd., 1970, [C. R. Arquivos do Centro Cultural Português, 3, 1971, 755-60 (José V. de Pina Martins)].
- ASTON (S. C.), *Peirol, Troubadour of Auvergne*, Cambridge, 1953.
- AVALLE (D'Arco Silvio), *La letteratura medievale in lingua d'oc nella sua tradizione manoscritta. Problemi di critica testuale*, Turin, 1961.
- AZAÏS (Gabriel), *Les Troubadours de Béziers*, 2^e éd., 1869.
- AZEVEDO (Pedro A. d'-), *A cópia mais antiga do Cancioneiro da Ajuda*, Boletim da Segunda Classe. Academia das Ciências de Lisboa, 5, 1911, 350-7.
- BAGLEY (C. P.), «Cantigas de amigo» and «Cantigas de amor», *Bulletin of Hispanic Studies* 43, 1966, 241-52.
- BALAGUER (Victor), *Historia política e literaria de los trovadores*, Madrid, 1878-9, 6 t.
- BALBI (Adrien), *Essai statistique sur le royaume de Portugal et d'Algarve, comparé aux autres États de l'Europe, et suivi d'un coup d'oeil sur l'état actuel des sciences, des lettres et des beaux-arts parmi les Portugais des deux hémisphères*, Paris, 2 t., 1822.
- BARET (Eugène), *De l'Amadis de Gaule et de son influence sur les moeurs et la littérature au XVI^e et au XVII^e siècle avec une notice bibliographique*, Paris, 1853.
- ID., *Espagne et Provence. Études sur la littérature du Midi de l'Europe accompagnées d'extraits et de pièces rares ou inédites pour faire suite aux travaux de Raynouard et de Fauriel*, Paris, 1857.
- ID., *Histoire de la littérature espagnole depuis ses origines les plus reculées jusqu'à nos jours*, Paris, 1863.
- ID., *Les troubadours et leur influence sur la littérature du Midi de l'Europe, avec des extraits et des pièces rares ou inédites*, Paris, 2^e éd., 1867 [représente, en fait, la 2^e éd. d'«Espagne et Provence»].
- BARTSCH (Karl), *Denkmäler der Provenzalischen Litteratur*, Stuttgart, 1856. Bibliothek des Litterarischen Vereins in Stuttgart, 39.
- ID., *Altfranzösische Romanzen und Pastourellen*, Leipzig, 1870.
- ID., *Grundriss zur Geschichte der provenzalischen Literatur*, Elberfeld, 1872. [C. R. Romania 1, 1872, 379-87 (P. Meyer)].
- ID., *Die provenzalische Liederhandschrift Q*, *Zeitschrift für romanische Philologie* 4, 1880, 502-20.
- BÉDIER (Joseph), *Les Fêtes de mai et les commencemens de la poésie lyrique au moyen âge*, *Revue des deux mondes* 66, 1896, t. 135, 146-72.
- BELL (Aubrey F. G.), *Studies in Portuguese Literature*, Oxford, 1914.
- ID., *Portuguese Bibliography*, Oxford, 1922. *Hispanic Notes and Monographs* [...] Issued by the Hispanic Society of America, Bibliography Series, I

- ID., Some remarks on the *Cantigas de amigo*, *Revue hispanique* 77, 1929, 270-83.
- BELLERMANN (Christ. Fr.), Die alten Liederbücher der Portugiesen oder Beiträge zur Geschichte der portugiesischen Poesie vom dreizehnten bis zum Anfang des sechzehnten Jahrhunderts, Berlin, 1840.
- BERGIN (Thomas G.), Rambaldo di Vaqueiras. Liriche, Florence, 1956, Il Melagrano, n° 151-3.
- BERNHARDT (Wilhelm), Die Werke des Trobadors N'At de Mons zum ersten Male herausgegeben, Leipzig, 1887. *Altfranzösische Bibliothek*, 11. [*C. R. Revue des langues romanes* 31, 1887, 448-56 (C. Chabaneau); *Deutsche Literaturzeitung* 9, 1888, 91-2 (O. Schultz); *Litteraturblatt für germanische und romanische Philologie* 9, 1888, 308-17 (E. Levy); *Zeitschrift für romanische Philologie* 11, 1888, 559-68 (C. Appel)].
- BERTOLUCCI (Valeria), Posizione e significato del canzoniere di Raimbaut di Vaqueiras nella storia della poesia provenzale, *Studi medio-latini e volgari* 11, 1963, 9-68.
- ID., Le Poesie di Martin Soares, Bologne, 1963. *Biblioteca di cultura*, 2.
- ID., Le postille metriche di Angelo Colocci ai canzonieri portoghesi, *Annali dell' Istituto universitario orientale. Sezione romanza* 8, 1966, 13-30.
- ID., La supplica di Guiraut Riquier e la risposta di Alfonso X di Castiglia, *Studi mediolatini e volgari* 14, 1966, 9-135.
- BERTONI (Giulio), I trovatori minori di Genova. Introduzione, testo, note e glossario, Dresde, 1903. *Gesellschaft für romanische Literatur*, Band 3.
- ID., Nuove rime provenzali tratte dal cod. Campori, *Studj romanzi* 2, 1904, 63-93.
- ID., Il canzoniere provenzale della Biblioteca Ambrosiana R. 71 sup., Dresde, 1912. *Gesellschaft für romanische Literatur*, Band 28.
- ID., I trovatori d'Italia, Modène, 1915.
- ID., Alfonso X di Castiglia e il provenzalismo della prima lirica portoghese, *Archivum Romanicum* 7, 1923, 171-5.
- ID., Antiche liriche portoghesi, Modène, 1937. *Istituto di filologia romanza della R. Università di Roma. Testi e manuali* n° 4.
- ID., Antiche poesie provenzali, Modène, 1937, 2° éd., 1940. *Istituto di filologia romanza della R. Univ. di Roma. Testi e manuali* n° 3.
- BERTOUX (Guillaume), Anecdotes espagnoles et portugaises, depuis l'origine de la nation jusqu'à nos jours, Paris, 2 t., 1773.
- BEZZOLA (Reto R.), Les origines et la formation de la littérature courtoise en Occident (500-1200). Troisième partie: littérature de cour et littérature courtoise, Paris, 1963, 2 vol. *Bibliothèque de l'École des Hautes-Études*, IV^e section, fasc. 319-20.
- BLASI (Ferruccio), Le Poesie del Trovatore Arnaut Catalan (Introduzione, testi, traduzioni, note), Florence, 1937. *Biblioteca dell'«Archivum Romanicum»*, série I, vol. 24.

- BONI (Marco), *Sordello, le Poesie*. Nuova edizione critica con studio introduttivo, traduzioni, note e glossario, Bologna, 1954. Biblioteca degli «Studi mediolatini e volgari», 1.
- BOUGEAULT (Alfred), *Histoire des littératures étrangères*. Tome troisième. Littérature italienne. Littérature espagnole. Littérature portugaise. Littérature grecque moderne, Paris, 1876.
- BOUTERWEK (Friedrich), *Geschichte der Poesie und Beredsamkeit seit dem Ende des dreizehnten Jahrhunderts*, Band 4, 1805.
- BOUTIÈRE (Jean) et SCHUTZ (A.-H.), *Biographie des Troubadours*. Textes provençaux des XIII^e et XIV^e siècles, Toulouse-Paris, 1950. Bibliothèque méridionale, 1^e série, t. 27; 2^e éd., Paris, 1964, Les classiques d'oc, [avec la collaboration d'I.-M. Cluzel].
- BRAGA (Marques), *Cancioneiro da Ajuda*. Prefácio e notas, Lisbonne, 1945. Coleção de clássicos Sá da Costa.
- BRAGA (Theophilo), *Sobre a poesia popular da Galiza*, *Rivista di Filologia Romanza* 2, 1875, 129-43.
- ID., *Antologia portugueza*. Trechos selectos coordenados sob a classificação dos generos litterarios e precedidos de uma Poetica Historica Portugueza, Porto, 1876.
- ID., *Cancioneiro portuguez da Vaticana*. Edição critica restituída sobre o texto diplomatico de Halle, acompanhada de um glossario e de uma introdução sobre os trovadores e cancioneros portuguezes, Lisbonne, 1878.
- ID., *Da tradição poética provençal na litteratura portugueza*, *Era Nova* 1, 1880-1, 97-110.
- ID., *Monumentos da litteratura portugueza*. IV Fragmento de uma poetica provençal do seculo XIV, *Era Nova* 1, 1880-81, 414-20.
- ID., *Theoria da historia da litteratura portugueza*, Porto, 3^e éd., 1881.
- ID., *As canções francezas em Portugal*, *A Tradição* 4, 1902, 129-30 et 132.
- ID., *A Bella mal maridada*, *A Tradição* 4, 1902, 145-6.
- ID., *Historia da litteratura portugueza*. I Edade Média, Porto, 1909 [C. R. Kritischer Jahresbericht über Fortschritte der Romanischen Philologie 11, 1911, II 337-41 (J. J. Nunes)].
- BRANCIFORTI (F.), *Le Rime di Bonifacio Calvo*, Catane, 1955.
- BRANDÃO (Francisco), *Quinta parte da Monarchia Lusytana*. Que contém a historia dos primeiros 23. annos DelRey D. Dinis, Lisbonne, 1650.
- BREYMANN (Hermann), *Friedrich Diez' kleinere Arbeiten und Recensionen*, Munich, 1883.
- BRIDGWATER (William) and SHERWOOD (Elizabeth J.), *The Columbia Encyclopedia*. Second ed., New York, 1950 (15^e tirage, 1959).
- BRITO (Bernardo de), *Elogios dos Reis de Portugal*, Lisbonne, 1603.
- BRITTAIN (F.), *The Medieval Latin and Romance Lyric a. d. 1300*, Cambridge, 1937, 2^e éd., 1951.
- BROQUA (Comte de), *Le Portugal feudataire de Clairvaux*, *Communication historique au Congrès des Sociétés savantes de Dijon*, juin 1927, Dijon, 1927.

- BRUNEL (Clovis), *Bibliographie des manuscrits littéraires en ancien provençal*, Paris, 1935. Société de publications romanes et françaises, 13.
- CAMPOS (Agostinho de), *Sobre o valor literário do «Cancioneiro da Ajuda»*, *Miscelânea de estudos em honra de D. Carolina Michaëlis de Vasconcellos*. *Revista da Universidade de Coimbra* 11, 1933, 864-76.
- CANELLO (Ugo Angelo), *Saggi di critica letteraria. Letteratura generale, letteratura neo-latina, letteratura tedesca*, Bologne, 1877.
- CARTER (Henry H.), *Cancioneiro da Ajuda. A diplomatic edition*, New York-Londres, 1941. The Modern Language Association of America, General Series 14.
- ID., *A Fourteenth-Century Latin-Old Portuguese Verb Dictionary*, *Romance Philology* 6, 1953, 71-103.
- CESAR (Vitoriano José), *A fundação da monarquia portuguesa (batalha d'Ourique)*, Lisbonne, 1927. Ministério da Guerra (3ª Direcção Geral) — Publicação do arquivo histórico-militar.
- CHABANEAU (Camille), *Notes sur divers textes. I Bertran de Born [...] II Chrestomathie provençale de M. Bartsch (4ª édition)*, *Revue des langues romanes* 31, 1887, 603-11 et 612-15.
- ID., — ANGLADE (Joseph), *Jehan de Nostredame. Les vies des plus célèbres et anciens poètes provençaux. Nouvelle édition accompagnée d'extraits d'oeuvres inédites du même auteur*, Paris, 1913.
- ID., *Onomastique des troubadours*, *Revue des Langues romanes* 58, 1915, 81-136, 161-269, 345-481.
- CIDADE (Hernâni), *Doutor Teófilo Braga. As directrizes da sua obra de história literária*, *Revista da Faculdade de Letras. Universidade de Lisboa* 2, 1934, 187-206.
- ID., *Poesia medieval I. Cantigas de Amigo*, Lisbonne, 3ª éd., 1941. Textos literários. Autores da língua portuguesa.
- ID., *O Conceito de poesia como expressão da cultura. Sua evolução através das literaturas portuguesa e brasileira*, Coimbre, 2ª éd., 1957. Coleção Studium, nº 51.
- CINTRA (Maria Adelaide Valle), *Bibliografia de textos medievais portugueses*, Lisbonne, 1960. Publicações do Centro de estudos filológicos, 10 [C. R. Le Moyen Âge 70, 1964, 131-5 (d'Heur)].
- CLOSSET (A[loys] de), *Histoire de la langue et de la littérature provençales, et de leur influence sur l'Europe, ainsi que sur une partie de l'Italie, durant les XI^e et XII^e siècles. Mémoire qui a obtenu, au concours universitaire de 1843-1844, une mention fort honorable*, Bruxelles, 1845.
- CLUZEL (Irénée), *Princes et troubadours de la maison royale de Barcelone-Aragon*, *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona* 27, 1957-8, 321-73.
- ID., *La culture générale d'un troubadour du XIII^e siècle, Mélanges de linguistique romane et de philologie médiévale offerts à M. Maurice*

- Delbouille II, 1964, 91-104 [C. R. Marche romane 20, 1970, 106-8 (d'Heur)].
- COELHO (F. Adolpho), Casos de analogia na língua portuguesa, *Revue hispanique* 15, 1906, 28-57.
- CORBIN (Solange), *Essai sur la musique religieuse portugaise au Moyen Âge (1100-1385)*, Paris, 1952. Collection portugaise, 8.
- CORNEILLE (Michel), *Littérature portugaise*, dans *Histoire générale des Littératures*, Paris, I, 1961, 621-8.
- CORNICELIUS (Max), *So fo e'l temps c'om era iays. Novelle von Raimon Vidal, nach den vier bisher gefundenen Handschriften zum ersten Mal herausgegeben*. Thèse de Berlin, 1888.
- COTARELO Y VALLEDOR (Armando), *Cancionero de Payo Gómez Charifio*, *Boletín de la Real Academia española*, 16, 1929, 467-91, 615-41; 17, 1930, 523-38, 664-87; 18, 1931, 348-71.
- ID., *Cancionero de Payo Gómez Charifio. Almirante y poeta (Siglo XIII)*. Texto crítico con introducción, notas, glosario, apéndices y bibliografía, Madrid, 1934.
- CRESCIMBENI (Gio. Mario), *L'Istoria della volgar poesia*, Venise, 3^e éd. 1731, I-II.
- CRESCINI (Vincenzo), *Manualetto provenzale per uso degli alunni della Facoltà di Lettere, Vérone-Padoue*, 1905.
- ID., *Il discordo plurilingue di Rambaldo di Vaqueiras*, *Nuovi studi medievali* 1, 1923, 76-106, et 158.
- ID., *Manuale per l'avviamento agli studi provenzali. Introduzione grammaticale, crestomazia e glossario*, Milan, 3^e éd., 1926.
- ID., *Románica fragmenta. Scritti scelti dall'autore*, Turin, 1932.
- CUNHA (Celso Ferreira da) *As fiúndas das cantigas de Paay Gómez Charinho*, *Cultura* 2, 1949, 135-44.
- ID., *A Margem da poética trovadoresca. O regime dos encontros vocálicos interverbais*, Rio de Janeiro, 1950. [C. R. *Nueva Revista de Filología hispánica* 8, 1954, 81-6 (M. Lapa)].
- ID., *Sôbre o dobre e o seu emprêgo nas cantigas de Paay Gómez Charinho*, *Revista brasileira de filologia* I, 1955, 161-74.
- ID., *Estudos de poética trovadoresca. Versificação e ecdótica*, Rio de Janeiro, 1961.
- ID., *Língua e verso. Ensaíos*, Rio de Janeiro, 1963.
- CUSIMANO (G.), *Poesie di Rambaldo di Vaqueiras*, Rome, 1955.
- DAVENSON (Henri), *Les Troubadours*, Paris, 1961. *Microcosme. Le Temps qui court*, n° 23.
- DAVID (Emeric), *Boniface Calvo*, *Histoire littéraire de la France* 19, 1838, 582-9.
- DAVID (Pierre), *Français du Midi dans les évêchés portugais (1279-1390)*, *Bulletin des études portugaises, Nouvelle série* 9, 1942, 16-70.
- ID., *Sur une histoire de la littérature portugaise médiévale (A propos de la réédition du livre de Rodrigues Lapa)*, Lisbonne, 1944.

- DE BARTHOLOMAEIS (V.), Du rôle et des origines de la Tornado dans la poésie lyrique du moyen âge, *Annales du Midi* 19, 1907, 449-64.
- ID., Poesie provenzali storiche relative all' Italia, Rome, 1931, 2 vol.
- DEFOURNEAUX (Marcelin), Les Français en Espagne aux XII^e et XIII^e siècles, Paris, 1949.
- DEHOUCKE (François), Chansons d'ami traduites du portugais (XII^e-XIV^e s.), Bruxelles, 1945, Collection Lebègue, V^e série, n^o 59.
- DEJARDIN (J.), Dictionnaire des spots ou proverbes wallons, Liège, I, 1891.
- DEJEANNE (Jean-Marie-Lucien), Poésies complètes du troubadour Marcabru publiées avec traduction, notes et glossaire, Toulouse, 1909. Bibliothèque méridionale 1^e série, t. 12.
- De LOLLIS (Cesare), Vita e poesie di Sordello di Goito, Halle, 1896. Romanische Bibliothek, 11.
- ID., Dalle cantigas de amor a quelle de amigo, Homenaje ofrecido a Menéndez Pidal I, 1925, 617-26.
- ID., Cervantes reazionario e altri scritti d'ispanistica. A cura di Silvio Pellegrini, Florence, 1947. Biblioteca Sansoniana Critica, 10.
- DENIS (Ferdinand), Résumé de l'histoire littéraire du Portugal, Paris, 1826.
- DE RIQUER (Martín), Obras completas del trovador Cerverí de Girona, Texto, traducción y comentarios, Barcelone, 1947. Instituto español de estudios mediterráneos, Publicaciones sobre filología y literatura.
- ID., Para la cronología del trovador Cerverí, Estudios dedicados a Menéndez Pidal, Madrid, III, 1952, 361-412.
- DÍAS (Epiphany), Beiträge zu einer kritischen Ausgabe des vatikanischen portugiesischen Liederbuches, Zeitschrift für romanische Philologie 11, 1887, 42-55.
- DIEZ (Frédéric), La Poésie des Troubadours. Études traduites de l'allemand et annotées par le baron Ferdinand de Roisin, Paris-Lille, 1845.
- ID., Über die erste portugiesische Kunst- und Hofpoesie, Bonn, 1863.
- DIONISOTTI (C.) and GRAYSON (C.), Early Italian Texts edited with notes, Oxford, 1949.
- DOMINCOVICH (Ruth), Portuguese Orthography to 1500, Philadelphie, 1948.
- DRAGONETTI (Roger), La Technique poétique des trouvères dans la chanson courtoise. Contribution à l'étude de la rhétorique médiévale, Bruges, 1960. Rijksuniversiteit te Gent. Werken uitgegeven door de Faculteit van de Letteren en Wijsbegeerte, 127^e Aflevering.
- DRONKE (Peter), The Text of Carmina Burana 116, *Classica et Mediaevalia* 20, 1959, 159-69.
- ENTWISTLE (William J.), A originalidade dos trovadores portugueses. Extrait de *Biblos* 21, 1946, 19 pp.
- ESPINEY (E. d'), Die Troubadoure Portugals, *Das Magazin für die Literatur des In- und Auslandes* 50, vol. 99, 1881, 274-6.
- FAURIEL (Claude), Histoire de la poésie provençale. Paris, 1846, 3 vol.
- FAVATI (Guido), Le biographie trovadoriche, testi provenzali dei

- secc. XIII e XIV. Edizione critica, Bologne, 1961. Biblioteca degli «Studi mediolatini e volgari», 3.
- FERNANDEZ PEREIRO (Nydia G. B. de), La introducción de la lírica de Provenza en Galicia y Portugal, *Romanica I*, 1968, 19-68.
- FERNANDEZ POUSA (Ramón), Cancionero gallego del trovador Ayra Núñez, *Revista de Literatura* 5, 1954, 219-50.
- FERREIRA (António), Poemas lusitanos, Lisbonne, 1598.
- FIGUEIREDO (Fidelino de), Antologia geral da literatura portuguesa (1189-1900), Lisbonne, 1917.
- ID., A critica litteraria como sciencia. 3.^a Edição seguida duma Bibliographia portuguesa de critica litteraria, Lisbonne, 1920.
- ID., Estudos de litteratura, Artigos, discursos e conferências. Terceira série (1818-1920), Lisbonne, 1921.
- ID., Características da litteratura portuguesa. 3.^a edição, revista, Lisbonne, 1923.
- ID., §§ Letteratura de l'article PORTOGALLO, *Enciclopedia italiana* 28, 1935, 51-7.
- FILGUEIRA VALVERDE (Xosé), Cancioneiriño de Compostela, *Nós. Boletín mensual da cultura galega* 14, 1932, n.º 103, 113-36, et n.º 104, 151-5.
- ID., (José), Lírica medieval gallega y portuguesa, *Historia general de las literaturas hispánicas publicada bajo la dirección de D. Guillermo Díaz-Plaja, I Desde los orígenes hasta 1400*, Barcelone, 1949, 543-642.
- FONSECA (Fernando V. Peixoto), Cantigas de escárnio e maldizer dos trovadores galego-portugueses. Prefácio, selecção, notas e glossário de —, Lisbonne, 1.^o éd., 1961, 2.^o éd. corrigée et augm., 1971.
- FOYOS (Joaquim de), Memoria sobre a Poesia Bucolica dos Poetas Portuguezes, *Memorias da Academia Real das Sciencias de Lisboa I Desde 1780 até 1788, 1797*, 388-401.
- FRANCO (Francisco de Mello), Discurso recitado na Sessão pública de 24 de Junho de 1816 pelo Vice-secretário, *Historia e Memorias da Academia Real das Sciencias de Lisboa* 5, parte 1, 1817, I-XLII.
- FRANK (István), La chanson de croisade du troubadour Gavaudan, *Neuphilologische Mitteilungen* 47, 1946, [145]-71.
- ID., Les Troubadours et le Portugal, *Mélanges d'études portugaises offerts à M. Georges Le Gentil*, Lisbonne, 1949, 199-226.
- ID., Cerverí, dit de Girona, polyglotte et oiseleur, *Cultura Neolatina* 10, 1950, 69-73.
- ID., Répertoire métrique de la poésie des troubadours, Paris, 1953-7, 2 vol. Bibliothèque de l'École des Hautes Études, 302.^e et 308.^e fasc.
- ID., De l'art d'éditer les textes lyriques, *Recueil de Travaux offerts à M. Clovis Brunel*, Paris, 1955, 463-75.
- FRASCINO (Salvatore), Per il canzoniere portoghese della Biblioteca vaticana, *Zeitschrift für romanische Philologie* 40, 1930, 98-100.
- FRÊCHES (Claude-Henri), La littérature portugaise, Paris, 1970. «Que sais-je?» n.º 1404.

- GABRIELLI (Annibale), *Poesia trovadorica portoghese*, *La Rassegna Italiana* 6, 1886, 341-60.
- ID., *Peccati veniali*, Rome, 1891.
- GALVANI (Giovanni), *Osservazioni sulla poesia de' trovatori e sulle principali maniere e forme di essa confrontate brevemente colle antiche italiane*, Modène, 1829.
- GARCIA GÓMEZ (E.), *Las jarchas romances de la serie árabe en su marco*, Madrid, 1965.
- GARRETT (Almeida), *Bosquejo da História da poesia e língua portuguesa*, Lisbonne, 1904. *Obras completas*, XXI.
- GATIEN-ARNOULT (M.), *Monumens de la littérature romane depuis le XIV^e siècle*, Paris-Toulouse, 3 vol., s. d. [avant 1849]. Autre éd., Toulouse, 3 vol., 1841-3.
- GENDROT (F.)-EUSTACHE (F.-M.), *Auteurs français. Moyen âge*, Paris, 1957. *Classiques Hachette*.
- GONZALEZ PALENCIA (Angel), *Moros y cristianos en España medieval. Estudios histórico-literarios*, Tercera serie, Madrid, 1945.
- GRANDINHO (Domingos Alves), *Apontamentos de história da civilização portuguesa, ordenados segundo o actual programa liceal*, Braga, 2^e éd., 1954.
- GRÖBER (Gustav), *Grundriss der romanischen Philologie [...]. II. Band, 2. Abteilung. Die Litteraturen der romanischen Völker: 2. Provenzalische Litteratur [A. Stimming]. — [...] 4. Geschichte der portugiesischen Litteratur [C. Michaëlis de Vasconcellos et T. Braga]*. Strasbourg, 2^e éd., 1897.
- GRÜZMACHER (W.), *Zur gallicischen Liederpoesie*, *Jahrbuch für romanische und englische Literatur* 6, 1865, 351-61.
- GUIETTE (Robert), *D'une poésie formelle au moyen âge*, *Revue des sciences humaines* 1949, 61-8.
- HANSEN (F.), *Ueber die portugiesischen Minnesänger* (5. April 1899), *Verhandlungen des deutschen Wissenschaftlichen Vereins zu Santiago de Chile*. Band IV, 1898-1902, 96-104.
- ID., *Zur spanischen und portugiesischen Metrik*, *ibid.*, 141-204.
- ID., *Zur lateinischen und romanischen Metrik*, *ibid.*, 345-424.
- ID., *Metrische Studien zur Alfonso und Berceo*, *ibid.*, Band V, 1902-1910, 1-36.
- HEGER (Klaus), *Die bisher veröffentlichten hargas und ihre Deutungen*, *Tubingue*, 1960. *Beihefte zur Zeitschrift für romanische Philologie*, 101.
- HERCULANO (A.), *História de Portugal desde o começo da monarquia até ao fim do reinado de Afonso III*, Lisbonne, 9^e éd., s. d., 4 vol.
- HEUR (Jean-Marie D'—), *Traces d'une version occitanisée d'une chanson de croisade du trouvère Conon de Béthune* (R. 1125), *Cultura Neolatina* 23, 1963, 73-89.
- ID., *Saint-Jacques-de-Compostelle et saint Jacques le Majeur dans la littérature occitane*, *Annales du Midi* 79, 1967, 255-68.

- ID., Des Descorts occitans et des descordos galiciens-portugais, *Zeitschrift für romanische Philologie* 84, 1968, 323-39.
- ID., Le motif du vent venu du pays de l'être aimé, l'invocation au vent, l'invocation aux vagues. Recherches sur une tradition de la lyrique romane des XII^e-XIII^e ss. (litt. d'oc, d'oïl, et gal.-port.), *Zeitschrift für romanische Philologie* 88, 1972, 69-104.
- HILL (Raymond Thompson)-BERGIN (Thomas Goddard), *Anthology of the Provençal Troubadours. Texts, notes, and vocabulary*, New Haven, 1941. *Yale Romanic Studies* 17.
- HOEPFFNER (Ernest), *L'Espagne dans la vie et dans l'oeuvre du troubadour Peire Vidal*, Publications de la Fac. des Lettres de l'Université de Strasbourg, fasc. 105, 1946, 39-38.
- HOLLIDAY (F.), The Frontiers of Love and Satire in the Mediaeval Galician-Portuguese Lyric, *Bulletin of Hispanic Studies* 39, 1962, 34-42.
- ID., Extraneous Elements in the «Cantiga de amigo», *Revista da Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa*, 3^e série, n^o 8, 1964, 151-60.
- HORAN (William D.), The Poems of Bonifacio Calvo. A critical edition, La Haye, 1966. *Studies in Italian Literature* 3. [C. R. The Romanic Review 60, 1969, 59-62 (G. E. Sansone)].
- HORRENT (Jules), «Altas undas que venez suz la mar», *Mélanges de philologie romane dédiés à la mémoire de Jean Boutière*, Liège, 1971, 305-16.
- HUBER (Joseph), *Altportugiesisches Elementarbuch*, Heidelberg, 1933. *Sammlung romanischer Elementar- und Handbücher* I, 8.
- IMPERIALE DI SANT'ANGELO (Cesare), *Annali Genovesi di Caffaro e de' suoi continuatori dal MCCXXV al MCCL*, Rome, vol. III, 1923.
- JANSEN (Reinhard), Die historischen Grundlagen zu «Os Lusíadas» VIII, 18, *Aufsätze zur portugiesischen Kulturgeschichte* 5, 1965, 228-47.
- JEANROY (Alfred), *Les Origines de la poésie lyrique en France au Moyen Âge. Études de littérature française et comparée suivies de textes inédits*, Paris, 1^e éd. 1889, 2^e éd. 1904, 3^e éd. 1925 [C. R. *Journal des Savants* 1891, 674-88, 729-42, et 1892, 155-67, 407-29 (G. Paris)].
- ID., *Bibliographie sommaire des chansonniers provençaux (manuscrits et éditions)*, Paris, 1916. *Classiques français du moyen âge*, 16.
- ID., *La Poésie lyrique des Troubadours*, Toulouse-Paris, 1934, 2 vol.
- KASTNER (L.-E.), Débat du corps et de l'âme en provençal, *Revue des langues romanes* 48, 1905, 30-64.
- KOLSEN (Adolf), *Sämtliche Lieder des Trobadors Giraut de Bornelh mit Übersetzung, Kommentar und Glossar*, Halle, 1910-35, 2 vol.
- LANG (Henry R.), *Cancioneiro d'el rei Dom Denis. Zum ersten mal vollständig herausgegeben. Thèse de Strasbourg*, Halle, 1892.
- ID., *Das Liederbuch des Königs Denis von Portugal. Zum ersten Mal vollständig herausgegeben und mit Einleitung, Anmerkungen und*

- Glossar versehen, Halle, 1894. [C. R. Literaturblatt für germanische und romanische Philologie 16, 1895, 271-6 (C. Michaëlis de Vasconcelos)].
- ID., The Relations of the Earliest Portuguese Lyric School with the Troubadours and Trouvères, *Modern Language Notes* 10, 1895, 207-31.
- ID., The Descort in Old Portuguese and Spanish Poetry, *Beiträge zur romanischen Philologie. Festgabe für G. Gröber*, Halle, 1899, 484-506.
- ID., Cancioneiro gallego-castellano, 1902, préface traduite en espagnol par F. M. M., *Boletín de la Real Academia Gallega* 1, 1906, n° 5, 4-6.
- ID., Apropos of *Caçafaton* in the rhyme-dictionary of Pero Guillém, *Revue hispanique* 16, 1907, 12-25.
- ID., Rims equivocs und derivatius im Altportugiesischen, *Zeitschrift für romanische Philologie* 36, 1912, 607-11.
- ID., Readings from the Ajuda-Codex of Old Portuguese Lyrics, *Neophilologus* 13, 1928, 262-6.
- ID., Old Portuguese Sea Lyrics, *Revue Hispanique* 77, 1929, 187-200.
- ID., A repetição das palavras rimantes na fiinda dos trovadores galaico-portugueses, *Miscelânea científica e literária dedicada ao Doutor J. Leite de Vasconcellos*, Coímbre, 1934, I, 27-43.
- LAPA (Manuel Rodrigues), *Das Origens da poesia lírica em Portugal na Idade-Média*, Lisbonne, 1929.
- ID., *Crestomatia arcaica. Selecção, prefácio e notas*, Lisbonne, 2° éd., 1947. Textos literários.
- ID., *Lições de Literatura portuguesa. Época Medieval*, Coímbre, 1° éd., 1934, 4° éd. 1959, 6° éd. 1966.
- ID., *Cantigas d'escarnho e de mal dizer dos cancioneiros medievais galego-portugueses*. Edição crítica, Coímbre, 1965. Colección filológica. [C. R. *Zeitschrift für romanische Philologie* 82, 1966, 308-19 (W. Mettmann)]; 2° éd. revue et augmentée, 1970.
- LAPESA MELGAR (Rafael), *Los decires narrativos del Marqués de Santillana*. Discurso leído el día 21 de marzo de 1954, en su recepción pública [...] y contestación del Excmo. Sr. Don Dámaso Alonso, Madrid, 1954.
- LAUSBERG (Heinrich), *Elementos de retórica literária*. Tradução, prefácio e aditamentos de R. M. Rosado Fernandes, Lisbonne, 1966.
- LAZAR (Moshé), *Amour courtois et «fin amors» dans la littérature du XII^e siècle*, Paris, 1964. Bibliothèque française et romane publiée par le Centre de Philologie romane de la Faculté des Lettres de Strasbourg. Série C: Études littéraires, 8.
- LECOY (Félix), *Note sur le troubadour Raimbaut de Vaqueiras*, *Études romanes dédiées à Mario Roques*, 1946, 31-8.
- LE GENTIL (Georges), *Les Français en Portugal*, *O Instituto* 76, 1928, 418-50.
- ID., *La littérature portugaise*, Paris, 1935. Collection Armand Colin, n° 180.

- LE GENTIL (Pierre), *La Poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du Moyen Âge. Première partie, les Thèmes et les Genres. Deuxième partie, les Formes.* Rennes, 1949-53, 2 vol. [C. R. *Lettres romanes* 9, 1955, 227-36 (P. Groult)].
- ID., *Le Virelai et le Villancico. Le problème des origines arabes*, Paris, 1954. *Collection portugaise*, 9.
- LEJEUNE (Rita), *Formules féodales et style amoureux chez Guillaume IX d'Aquitaine*, Florence. *Comunicazione letta all' VIII Congresso di studi romanzi* (3-8 aprile 1956), 227-48.
- LEVI-PROVENÇAL (É.), *Histoire de l'Espagne musulmane*, Paris-Leyde, 1950-3, 3 vol.
- ID., *España musulmana hasta la caída del califato de Córdoba (711-1031 de J. C.). Traducción y introducción por E. García Gómez, t. IV de Historia de España dirigida por R. Menéndez Pidal*, Madrid, 1950.
- LEVY (Emil), *Provenzalisches Supplement-Wörterbuch. Berichtigungen und Ergänzungen zu Raynouards Lexique roman*, Leipzig, 1894-1924, 8 vol.
- ID., *Petit dictionnaire provençal-français*, Heidelberg, 3^e éd., 1961. *Sammlung romanischer Elementar- und Handbücher*, III.
- LI GOTTI (Ettore), *Jofre de Foixà. Vers e regles de trobar*, Modène, 1952. *Istituto di filologia romanza dell' Università di Roma. Testi e manuali*, n° 37.
- LINSKILL (Joseph), *The Poems of the troubadour Raimbaut de Vaqueiras*, La Haye, 1964.
- LLORENS (E. L.), *La negación en español antiguo con referencias a otros idiomas*, Madrid, 1926. *Revista de filología española*, Anejo XI.
- LOISEAU (A.), *Histoire de la littérature portugaise depuis ses origines jusqu'à nos jours*, Paris, 1^e éd. 1886, 2^e éd. 1887. [Sur les travaux de Loiseau, cf. *Romania* 13, 1884, 180].
- LOMMATZSCH (Erhard), *Provenzalisches Liederbuch. Lieder der Troubadours mit einer Auswahl biographischer Zeugnisse, Nachdichtungen und Singweisen*, Berlin, 1917.
- ID., *Leben und Lieder der provenzalischen Troubadours in Auswahl dargestellt*, Berlin, 1957-59, 2 vol. *Réimpression*, Munich, 1972.
- LONGNON (Jean), *Les troubadours à la cour de Boniface de Montferrat en Italie et en Orient*, *Revue de Synthèse* 64, 1948, 45-59.
- LÓPEZ-AYDILLO (Eugenio), *Los Cancioneros gallego-portugueses como fuentes históricas*, *Revue Hispanique* 57, 1923, 315-619.
- ID., *El siglo XIII en los Cancioneros gallegoportugueses, Homenaje ofrecido a Menéndez Pidal*, Madrid, 1925, t. 2, 619-31.
- LOPES: voir SARAIVA.
- MACHADO (Diogo Barbosa), *Bibliotheca lusitana historica, critica, e cronologica*, Lisbonne, I, 1781.
- MACHADO (Elza Paxeco)-MACHADO (José Pedro), *Cancioneiro da Biblioteca Nacional, antigo Colocci-Brancuti. Leitura, comentários e glossário*, Lisbonne, 1949/164, 8 vol. [C. R. 1^{er} fasc. t. I, *Biblos* 24, 1948,

- 170-2 (A. J. da Costa Pimpão); t. I, *Filologia romanza* 1, 1954, 89-101 (G. E. Sansone)].
- MAHN (C.-A.-F.), *Werke der Troubadours*, Berlin, 4 vol., 1846-57.
- ID., *Gedichte der Troubadours*, Berlin, 4 vol., 1846-73.
- MANUEL (Francisco), *Obras metricas*, Lyon, 1665.
- MARIZ (Pedro de), *Dialogos de varia historia*, Coimbre, 1597.
- MARTIN-CHABOT (Eugène), *La Chanson de la Croisade albigeoise*. T. I, la Chanson de Guillaume de Tudèle, Paris, 1931, réimpression 1961.
- MARTINEZ SALAZAR (A.), *Jograes gallegos*, *Revista critica de história y literatura españolas, portuguesas é hispano-americanas* 1, 1896, 232-4.
- ID., *Una Gallega célebre en el siglo XIII*, *Ibid.* 2, 1897, 298-304.
- MARTINON (Ph.), *Les Strophes. Étude historique et critique sur les formes de la poésie lyrique en France depuis la Renaissance. Avec une bibliographie chronologique et un Répertoire Général*, Paris, 1912.
- MASSÓ Y TORRENTS (J.), *Riambau de Vaqueres en els cançons catalans*, *Anuari de l'Institut d'estudis catalans* 1907, 414-62. [C. R. *Annales du Midi* 21, 1909, 551-2 (A. Jeanroy)].
- ID., *La Cançó provençal en la literatura catalana*, *Miscellània Prat de la Riba*, I, Barcelone, 1923, 341-460.
- ID., *Repertori de l'antiga literatura catalana per —. La Poesia*, I, Barcelone, 1932.
- MELLO (Francisco de Pina e de), *Triumpho da religião. Poema Epico-Polemico*, Coimbre, 1756.
- MENÉNDEZ PIDAL (Ramón), *Discurso acerca de la primitiva poesía lírica española, leído en la inauguración del curso de 1919-1920*, Madrid, 1919.
- ID., *Poesía árabe y poesía europea*, *Bulletin hispanique* 40, 1938, 337-423.
- ID., *Poesía juglaresca y orígenes de las literaturas románicas. Problemas de historia literaria y cultural*, Madrid, 1ª éd. 1924, 6ª éd., 1957. Biblioteca de cuestiones actuales. Instituto de estudios políticos.
- ID., *Orígenes del español*, Madrid, 3ª éd. 1950. *Obras*, 8.
- ID., *Crestomatía del español medieval*. Acabada y revisada por Rafael Lapesa y María Soledad de Andrés, Madrid, 2 t., 1965-6.
- MENÉNDEZ Y PELAYO (Marcelino), *Antología de poetas líricos castellanos desde la formación del idioma hasta nuestros días ordenada por —*, Madrid, 1890-1900, 10 vol. Biblioteca Clásica, 136, 149, 160, 171, 188, 196, 205, 208, 209, 211.
- ID., *Las Cantigas del rey Sabio*, *La Ilustración española y americana*. *Revista de bellas artes y actualidades* 59, 1895, 127-8, 130-1, 143, 146, 159, 162-3.
- ID., *Historia de la poesía castellana en la edad media*, Madrid, 1913-16, 3 vol. *Obras completas*.
- METTMANN (Walter), *Afonso X, o Sábio, Cantigas de Santa Maria*, 4 vol., Coimbre, 1959-72. *Acta Universitatis Conimbrigenensis*.

- MEYER (Paul), De l'influence des troubadours sur la poésie des peuples romans, *Romania* 5, 1876, 257-68.
- ID., Marcabrun, *Romania* 6, 1877, 119-29.
- ID., Recueil d'anciens textes bas-latins, provençaux et français, Paris, 1878.
- MEYER-LÜBKE (W.), *Romanisches etymologisches Wörterbuch*, Heidelberg, 3^e éd., 1935. *Sammlung romanischer Elementar- und Handbücher*, III, 3.
- MICHAËLIS: voir à VASCONCELLOS (C. Michaëlis de).
- MICHEL (Francisque), *Histoire de la Guerre de Navarre en 1276 et 1277* par Guillaume Anelier de Toulouse publiée avec une traduction, une introduction et des notes par —, Paris, 1856. Coll. de Docum. inéd. sur l'hist. de France, I, 34.
- ID., *Les Portugais en France, les Français en Portugal*, Paris, 1882.
- MILA Y FONTANALS (Manuel), *De los trovadores en España. Estudio de lengua y poesía provenzal*, Barcelone, 1861.
- MILLOT (Claude), *Histoire littéraire des troubadours*, Paris, 1774, 3 vol.
- MOLINER (Ernest), *Textes catalano-provençals dels segles XIII^e i XIV^e*, *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona* 6, 1911-2, 457-69, et 7, 1913-4, 137-40.
- MOLL (Francisco de B.), *Gramática histórica catalana*, Madrid, 1952. *Biblioteca románica hispánica*, III *Manuales*.
- MOLTENI (Enrico), *Il secondo canzoniere portoghese di Angelo Colocci*, *Giornale di filologia romanza* 1, 1878, 190-1.
- ID., *Il Canzoniere portoghese Colocci-Brancuti* pubblicato nelle parti che completano il codice vaticano 4803. Con un facsimile in eliotipia, Halle, 1880. Comunicazioni dalle Biblioteche di Roma e da altre biblioteche per lo studio delle lingue e delle letterature romanze, vol. II.
- MONACI (Ernesto), *Canti antichi portoghesi tratti dal codice vaticano 4303 con traduzione e note*, Imola, 1873. [*C. R. Romania* 2, 1873, 265 (P. Meyer)].
- ID., *Cantos de ledino* tratti dal grande Canzoniere portoghese della Biblioteca Vaticana, Halle, 1875.
- ID., *Il Canzoniere portoghese della Biblioteca Vaticana messo a stampa da-*, Con una prefazione, con facsimili e con altre illustrazioni, Halle, 1875. Comunicazioni dalle Biblioteche di Roma e da altre biblioteche per lo studio delle lingue e delle letterature romanze, vol. I.
- ID., *Il Trattato di poetica portoghese esistente nel Canzoniere Colocci-Brancuti*, *Miscellanea di Filologia e Linguistica*. In memoria di Napoleone Caix e Ugo Angelo Canello, Florence, 1886. [*C. R. Romania* 15, 1886, 461-2 (P. Meyer)].
- ID., *D'OVIDIO (F.), Manualetti d'Introduzione agli studj neolatini per uso degli alunni delle Facoltà di Lettere*. II. Portoghese (e gallego), Imola, 1881.
- ID., *Testi antichi provenzali*, Rome, 1889.

- MONTEVERDI (Angelo), *Antiquitates romanicae*. Raccolta di testi per un corso di filologia romanza, Milan, 1942.
- ID., *Intorno alla cobbola plurilingue di Cerveri de Girona*. Cultura Neolatina 8, 1948, 73-6.
- ID., *Manuale di avviamento agli studi romanzi*. Le lingue romanze, Milan, 1952.
- MORATO (Francisco Manoel Trigozo d'Aragão), *Memoria sobre o theatro portuguez*. Lida na Assembléa publica de 24 de junho de 1817. *Memorias da Academia Real das Sciencias de Lisboa*, 5, parte 2, 1818, 42-76.
- MOREIRA (Júlio), O Vocábulo «ledino» e os cantos «de ledino», *Revista Lusitana* 5, 1897-9, 55-8.
- MOURA (Caetano Lopes de), *Cancioneiro d'Elrei D. Diniz*, pela primeira vez impresso sobre o manuscripto da Vaticana, com algumas notas illustrativas, e uma prefacção historico-litteraria, Paris, 1847.
- MÜLLER (João Guilherme Christiano), *Discurso historico pronunciado na sessão publica da Academia Real das Sciencias de Lisboa*, de 24 de Julho de 1810, *Memorias de Mathematica e Physica da Academia R. das Sciencias de Lisboa* 3, parte 2, 1814, I-XVIII.
- MUSSAFIA (Adolfo), *Sull'antica metrica portoghese*, *Sitzungsberichte der Philosophisch-Historischen Classe der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften X. Abhandlung*, 133, 1896.
- NEMESIO (Vitorino), *Uma carta de Monaci sobre o «Cancioneiro da Vaticana»*, *O Instituto* 76, 1928, 488-92.
- NOBILING (Oskar), *Zu Text und Interpretation des «Cancioneiro da Ajuda»*, *Mélanges Chabaneau*. Volume offert à Camille Chabaneau à l'occasion du 75^e anniversaire de sa naissance (4 mars 1906) par ses élèves, ses amis et ses admirateurs, t. 23, 1907, *des Romanische Forschungen*, 339-85.
- ID., *Die Lieder des Trobadors D. Joan Garcia de Guilhade* (13. Jahrhundert). Kritische Ausgabe mit Anmerkungen und Einleitung. Thèse de Bonn, Erlangen, 1907.
- ID., *As Cantigas de D. Joan Garcia de Guilhade*, *Trovador do século XIII*, *Romanische Forschungen* 25, 1908, 641-719.
- NOSTRE DAME (Iehan de), *Les vies des plus celebres et anciens poetes provençaux, qui ont floury du temps des Comtes de Provence*. Recueillies des Oeuvres de divers Autheurs nommez en la page suivante, qui les ont escrites, & redigees premierement en la Langue Prouensale, & depuis mises en langue Françoyse par —. Lyon, 1575.
- NOVELLO (Gino), *Antica lirica portoghese*, Rome, 1921. Testi romanzi per uso delle scuole, n° 4.
- NUNES (José Joaquim), *Cantigas d'Amigo dos trovadores galego-portugueses*. Edição crítica acompanhada de introdução, comentário, variantes e glossário, Coimbre, 1926-8, 3 vol. Biblioteca de escritores portugueses, série A.
- ID., *Un ramo de flores colhido na antiga lirica galego-portuguesa*, *Mélan-*

- ges de linguistique et de littérature offerts à M. Alfred Jeanroy par ses élèves et ses amis, Paris, 1928, 337-47.
- ID., *Cantigas de Martim Codax*, presumido jogral do século XIII, *Revista Lusitana* 29, 1931, 5-32.
- ID., *Cantigas d'Amor dos Trovadores galego-portugueses*. Edição crítica, acompanhada de introdução, comentário, variantes e glossário, Coimbra, 1932, réimpression de Lisbonne, 1972.
- ID., *Compêndio de gramática histórica portuguesa* (fonética e morfologia), Lisbonne, 5^o éd., 1956.
- ID., *Crestomatia arcaica*. Excertos da Literatura portuguesa desde o que mais antigo se conhece até ao século XVI, acompanhadas de introdução gramatical, notas e glossário, Lisbonne, 5^o éd., 1959.
- [NUNES de LEON (Édouard)], *Censurae in libellum de Regum Portugaliae origine, qui fratris Iosephi Teixeirae nomine circumfertur. Item de vera Regum Portugaliae Genealogia liber*, Lisbonne, 1585.
- ID., *Genealogia verdadera de los Reyes de Portugal con sus Elogios*, [Lisbonne, 1590].
- ID., *Primeira parte das Chronicas dos Reis de Portugal*, Lisbonne, 1600.
- ID., *Origem da língua portuguesa*, Lisbonne, 1606.
- ORTIGÃO (Ramalho), *As Farpas. O País e a sociedade portuguesa* (Edição integral), Lisbonne, 1943. *Obras completas*, t. VI.
- ORTIZ (Ramiro), *Noterelle provenzali*, *Zeitschrift für romanische Philologie* 49, 1929, 556-63.
- ID., *Varia romanica*, Florence, 1932. *Biblioteca di Cultura*, 3. [C. R. *Revue critique d'histoire et de littérature* 99, 1932, 543-5 (R. Bosuat)].
- OVIDO y ARCE (Eliado), *El genuino «Martín Codax» Trovador gallego del siglo XIII. Texto litterario (1) y musical (2)*, *Boletín de la Real Academia gallega* 11, 1916, 1-16, 57-73, 89-104; 12, 1917, 121-35, 153-62, 233-57, 265-71.
- PAKSCHER (A.)-DE LOLLIS (C.), *Il Canzoniere provenzale A* (codice vaticano 5232), *Studj di filologia romanza* 3, 1891.
- PATTISON (Walter T.), *The Backgrounds of Peire d'Alvernhe's «Chantarei d'aquest trobadors»*, *Modern Philology* 31, 1933, 19-34.
- PAXECO (E.), *«Arte de trovar» portuguesa*, *Revista da Faculdade de Letras* (Lisboa) 13, 1947, 53-60. Voir aussi MACHADO (E. Paxeco).
- PELAEZ (Mario), *Di un sirventese-discordo di Bonifazio Calvo*, *Giornale ligustico di archeologia, storia e letteratura* 18, 1891, 382-99.
- ID., *Bonifazio Calvo, trovatore del secolo XIII*, *Giornale storico della letteratura italiana* 28, 1896, 1-44, et 29, 1897, 318-67. [C. R. *Zeitschrift für romanische Philologie* 21, 1897, 147-8 (O. Schultz-Gora); *Le Moyen Âge* 10, 1897, 187-92 (A. Jeanroy); *Literaturblatt für germanische und romanische Philologie* 19, 1898, 28-34 (E. Levy)].
- ID., *Il canzoniere provenzale L* (Cod. Vaticano 3206), *Studj romanzi* 16, 1921, 5-206.

- ID., *Canzonieri*, *Enciclopedia italiana* 8, 1930, 816-9.
- PELLEGRINI (Silvio), Don Denis. Saggio di letteratura portoghese con appendice di traduzioni, Belluno, 1927.
- ID., I lais portoghesi del codice vaticano lat. 7182, *Archivum Romanicum* 12, 1928, 303-17.
- ID., Auswahl altportugiesischer Lieder, Halle, 1928. Sammlung romanischer Uebungstexte, XIV Band.
- ID., Sancio I o Alfonso X?, *Studj romanzi* 26, 1935, 71-89.
- ID., Studi su trove e trovatori della prima lirica ispano-portoghese, Turin, 1937; 2° éd., Bari, 1959.
- ID., Repertorio bibliografico della prima lirica portoghese, Modène, 1939. Istituto di filologia romanza della R. Università di Roma. Testi e manuali n° 15.
- ID., Una «cantiga de maldizer» di Alfonso X, *Studi mediolatini e volgari* 8, 1960, 165-72.
- ID., Pero da Ponte e il provenzalismo di Alfonso X, *Annali. Istituto universitario orientale. Sezione romanza*, 3, 1961, 127-37.
- ID., Arnaut (Catalan?) e Alfonso X di Castiglia, *Saggi e ricerche in memoria di E. Li Gotti*, Palermo, 1962, II, 480-6.
- PERTZ (Georgius Heinricus), *Annales Ianuenses A. 1249-1264*, *Monumenta Germaniae Historica. Scriptorum* t. 18, 226-48.
- PICCHIO (Luciana Stegagno), «Arremedilho». Di un presunto componimento drammatico giullaresco alle origini del teatro portoghese, *Annali. Istituto universitario orientale. Sezione romanza* II, 1961, 31-45.
- ID., *Storia del teatro portoghese*, Rome, 1964. *Officina romanica* 1.
- ID., *Ricerche sul teatro portoghese*, Rome, 1969. *Officina romanica* 14.
- PICCOLO (Francesco), *Arte e poesia dei trovatori*, Naples, 1938.
- ID., *Sull' origine della poesia moderna*, Naples, 1938.
- PILLET (Alfred) — CARSTENS (Henry), *Bibliographie der Troubadours*, Halle, 1933. *Schriften der Königsberger Gelehrten Gesellschaft*, 3.
- PIMPAO (Alvaro Júlio da Costa), *Cantigas d'el-Rei D. Dinis*. Prefácio, selecção, notas e glossário, Lisbonne, 1942. *Clássicos portugueses*.
- ID., *História da literatura portuguesa. Idade média*, Coimbre, 2° éd., 1959.
- PORTUGAL (J. da Cunha Neves Carvalho), *Noticias de alguns trovadores portugueses e gallegos nos primeiros séculos da monarchia e de suas poesias, considerados como elementos de progresso*, *O Panorama* 8, 1844, 72-8, 325-40.
- PRAMPOLINI (Giacomo), *Storia universale della letteratura*, Turin, t. II, 1934.
- RAJNA (Pio), Guglielmo, conte di Poitiers, trovatore bifronte, *Mélanges de linguistique et de littérature offerts à M. Alfred Jeanroy par ses élèves et ses amis*, Paris, 1928, 349-60.
- RAMOS (Feliciano), *História da literatura portuguesa desde o século XII aos meados do século XX*, Braga, 8° éd., 1967.

- RAYNAUD (Gaston), Bibliographie des chansonniers français des XIII^e et XIV^e siècles, 2 vol., Paris, 1884. Réimpression, New-York, 1972.
- RAYNOUARD, Choix de poésies originales des troubadours, Paris, 1816-21, 6 vol.
- ID., Grammaire comparée des langues de l'Europe latine, dans leurs rapports avec la langue des troubadours, Paris, 1821.
- ID., C. R. de l'éd. du Chansonnier d'Ajuda par Charles Stuart, Journal des Savans, 1825, 488-95.
- ID., Lexique roman ou dictionnaire de la langue des troubadours comparée avec les autres langues de l'Europe latine, Paris, 1836-45, 6 vol.
- RÉGIO (José), Líricas portuguesas. Selecção, prefácio e notas de —. Lisbonne, 4^e éd. 1968. Coll. Antologias universais. Poesia II.
- RÊGO (J. Teixeira), A literatura, História de Portugal. Edição monumental comemorativa do 8^o centenário da fundação da nacionalidade. [...] Direcção literária de Damião Peres, Barcelos, 1929, vol. 2, 566-98.
- REINHARDSTOETTNER (Karl von), Portugiesische Literaturgeschichte, Leipzig, 1904. Sammlung Göschen n^o 213.
- REMEDIOS (J. Mendes dos), História da literatura portuguesa desde as origens até a actualidade, 6^e éd., Coimbre, 1930 (en fait: 1931).
- RENNERT (Hugo Albert), Macias, o namorado. A Galician Trobador, Philadelphia, 1900.
- RIBEIRO (João Pedro), Reflexões filológicas, Coimbre, 1835-6.
- RIVARA (J. H. da Cunha), O Cancioneiro do Collegio dos Nobres, O Panorama 6, 1842, 406-7.
- ROCHEGUDE (Henry de), Le Parnasse occitanien ou Choix de poésies des troubadours, tirées des manuscrits nationaux, Toulouse, 1819.
- ROIG (Adrien), António Ferreira. Études sur sa vie et son oeuvre (1528-1569), Paris, 1970. Série histórica & literária, II.
- RONCAGLIA (Aurelio), Marcabruno: *Lo vers comens quan vei del fau* [BdT 393, 33]. Cultura Neolatina 11, 1951, 25-48.
- RONGY (Jacques), La Comtesse de Die, sa vie et son oeuvre. Essai d'étude et d'édition. Mémoire dactylographié de licence en philologie romane, Liège, 1961.
- ROSTAING (Charles), Quelques aspects de l'art de Valère Bernard dans «*La Pauriho*», Mélanges offerts à Rita Lejeune, 1969, I, 267-75.
- RUGGIERI (Jole), Riflessioni su «*kharge*» e «*cantigas d'amigo*», Cultura Neolatina 22, 1962, 5-39.
- SAMPAIO (Alberto Forjaz de), História da literatura portuguesa ilustrada, 3 vol., Lisbonne, 1928-32.
- SANCHEZ (T. A.), Colección de poesías castellanas anteriores al siglo XV. Nueva edición bajo la dirección de D. Eugenio de Ochoa, Paris, 1842. Colección de los mejores autores españoles, t. XX.
- SANCHEZ-ALBORNOZ (Claudio), España, un enigma histórico, I, 2^e éd., Buenos Aires, 1962.

- SANSONE (Giuseppe E.), Un caso di intenzione linguistica: il catalano di Bonifazio Calvo, *Filologia romanza* 2, 1955, 238-58.
- SANTOS (Antônio Ribeiro dos), Das origens, e progressos da poesia portuguesa, *Memórias de litteratura portugueza*, publicadas pela Academia Real das Sciencias de Lisboa 8, parte 2, 1814, 233-51.
- SARAIVA (Antônio José), *História da Cultura em Portugal*, Lisbonne, I, 1950.
- ID., *História da literatura portuguesa*, Lisbonne, 3^e éd., 1955, *Colecção Saber*, 7.
- ID., & LOPES (Oscar), *História da literatura portuguesa*, Porto, 5^e éd., s. d. (1966?).
- SARMIENTO (Martin), *Obras posthumas. Tomo Primero. Memorias para la historia de la poesia, y poetas españoles*, Madrid, 1775.
- SAUVAGES (Abbé de), *Dictionnaire languedocien-français*, nouvelle édition, Alais, 2 t., 1820-1.
- SCHIFF (Mario), *La Bibliothèque du Marquis de Santillane*, Paris, 1905. *Bibliothèque de l'École des Hautes Études*, 153^e fasc.
- SCHLEGEL (F.), *Histoire de la littérature ancienne et moderne; traduite de l'allemand, sur la dernière édition, par William Duckett*, Louvain, 2 vol., 1829.
- SCHULTZ (Oscar), *Die Lebensverhältnisse der italienischen Trobadors*, *Zeitschrift für romanische Philologie* 7, 1883, 177-235.
- ID., *Altprovenzalisches Elementarbuch*, Heidelberg, 2^e éd., 1911, 5^e éd. 1936.
- SENA (Jorge de), *Estudos de história e de cultura* (1.^a Série), vol. I, Lisbonne, 1967.
- SHERWOOD: voir BRIDGWATER.
- SILVA (Inocêncio Francisco da), *Diccionario bibliographico portuguez*, t. II, Lisbonne, 1859.
- SILVA (José Bonifácio de Andrada e), *Discurso contendo a história da Academia Real das Sciencias, desde 25 de Junho de 1814 até 24 de Junho de 1815, História e Memórias da Academia R. das Sciencias de Lisboa*, 4, parte 2, 1816, I-XXIX.
- SILVA (Rodrigues Mendes), *Chatalogo real de España*, s. l., 1637.
- SINGER (Samuel), *Die religiöse Lyrik des Mittelalters*, Berne, 1933.
- SMITH (Justin H.), *The Troubadours at Home. Their Lives and Personalities, their Songs and their World*, New-York et Londres, 2 vol., 1899.
- SOUSA (Caetano de), *História genealógica da Casa Real Portuguesa*, Lisbonne, I, 1735.
- SOUSA (Manuel de Faria i), *Epitome de las historias portuguesas*, Madrid, I-II, 1628.
- ID., *Europa Portuguesa*, 2^e éd., Lisbonne, t. II, 1679.
- SPANKE (Hans), *Zum Thema «Mittelalterliche Tanzlieder»*, *Neuphilologische Mitteilungen* 33, 1932, 1-22.
- SPINA (Segismundo), *Do formalismo estético trovadoresco*, São Paulo, 1966. *Boletim* n^o 300, *Cadeira de literatura portuguesa* n^o 16.
- SPITZER (Leo), *Segrel*, *Revista de filología española* 38, 1954, 270-2.

- STENGEL (Edmund), Die beiden ältesten provenzalischen Grammatiken *Lo Donatz proensals* und *Las rasos de trobar*, Marbourg, 1878.
- STERN (S. M.), Les Chansons mozarabes. Les vers finaux («Kharjas») en espagnol dans les «muwashahahs» arabes et hébreux, édités avec une introduction, annotation sommaire et glossaire, Palerme, 1953. Università di Palermo, Istituto di Filologia romanza, Collezione di testi a cura di Ettore Li Gotti, n° 1. Réimpr., Oxford, 1964.
- STORCK (Wilhelm), Vida e Obras de Luís de Camões. Primeira parte. Versão do original alemão anotada por C. Michaëlis de Vasconcellos, Lisbonne, 1897.
- (Les) Structures sociales de l'Aquitaine, du Languedoc et de l'Espagne au premier âge féodal. Paris, 1969. Colloques internationaux du Centre National de la Recherche Scientifique, Sciences humaines, Toulouse 28-31 mars 1968.
- STUART (Carlos), Fragmentos de hum Cancione'ro inedito que se acha na Livraria do Real Collegio dos Nobres de Lisboa. Impresso á custa de —. Paris, 1823.
- TAVANI (Giuseppe), I versi provenzali attribuiti ad Ayra Nunes, Annali. Istituto universitario orientale. Sezione romanza 4, 1962, 197-206.
- ID., Le Poesie di Ayra Nunes. Edizione critica con introduzione, note e glossario, Milan, 1964. Collezione internazionale di filologia romanza, 1.
- ID., Repertorio metrico della lirica galego-portoghese. Rome, 1967. Officina romanica 7.
- ID., Sulla cobbola plurilingue di Cerveri de Girona, Cultura Neolatina 28, 1968, 64?-78.
- ID., Poesia del Duecento nella Penisola iberica. Problemi della lirica galego-portoghese, Rome, 1969. Officina romanica 12.
- TILANDER (Gunnar), Étude sur les traductions en vieux français du traité de fauconnerie de l'empereur Frédéric II, Zeitschrift für romanische Philologie 46, 1926, 211-90.
- UGOLINI (Francesco), La Poesia provenzale e l'Italia. Scelta di testi con introduzione e note, Modène, 2° éd., 1949. Istituto di filologia romanza dell' Università di Roma, Testi e manuali, 8.
- VARNHAGEN (Francisco Adolpho de), Trovas e cantares de um codice do XIV seculo: ou antes, mui provavelmente, «O Livro das cantigas» do Conde de Barcellos: (com dois fac-similes), Madrid, 1849 et Vienne, 1868 (Novas paginas de notas ás «Trovas e cantares», isto é á edição de Madrid do Cancioneiro de Lisboa, attribuido ao Conde de Barcellos [pagination continue]).
- ID., Cancioneirinho de trovas antigas colligidas de um grande Cancioneiro da Bibliotheca do Vaticano precedido de uma noticia critica do mesmo grande Cancioneiro, com a lista de todos os trovadores que comprehende, pela maior parte portuguezes e gallegos, Vienne, 1870 [C. R. Romania 1, 1872, 119-23 (P. Meyer)].

- VASCONCELLOS (José Leite de), *Tenção entre D. Afonso Sanches e Vasco Martins*, *Revista Lusitana* 7, 1902, 145-7.
- ID., Santa Maria de Terena nas «Cantigas» de Affonso o Sabio no seculo XIII. Breve nota, *O Archeologo Português* 10, 1905, 340-3.
- ID., *Textos arcaicos*, Lisbonne, 3^e éd. 1923, 4^e éd. 1959 [C. R. de la 2^e éd. *Revue des Langues romanes* 57, 1914, 496 (M. Grammont); *Modern Language Notes* 27, 1912, 141-7 (H. R. Lang)].
- ID., *Cancioneiro de Colocci-Brancuti*, *Lusitania* 1, 1924, 251-5.
- ID., *Lições de filologia portuguesa*, Lisbonne, 2^e éd. 1926. Publicações da Biblioteca Nacional.
- ID., *Antroponomia portuguesa*. Tratado comparativo da origem, significação, classificação, e vida do conjunto dos nomes próprios, sobrenomes, e apelidos, usados por nós desde a idade-média até hoje, Lisbonne, 1928.
- VASCONCELLOS (Carolina Michaëlis de), *Lais de Bretanha*, *Revista Lusitana* 6, 1900-1, 1-43.
- ID., *Randglossen zum altportugiesischen Liederbuch*, *Zeitschrift für romanische Philologie* 20, 1896, 145-218; 25, 1901, 129-74, 278-321, 533-60, 669-85; 26, 1902, 56-75, 206-29; 27, 1903, 153-72, 257-77, 414-36, 708-37; 28, 1904, 385-434; 29, 1905, 683-711.
- ID., *Cancioneiro da Ajuda*. Edição critica e commentada, Halle, 1904, 2 vol. [C. R. *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen*, 121, 1908, 197-208 (O. Nobiling); *Zeitschrift für romanische Philologie* 32, 1908, 129-60, 290-311, 385-99, 640 (H. R. Lang)].
- ID., *As cem melhores poesias (líricas) da lingua portuguesa*, Lisbonne et Londres-Glasgow, 1910.
- ID., *Glossário do Cancioneiro da Ajuda*, *Revista Lusitana* 23, 1920, V-XII et 1-95.
- VAZQUEZ de PARGA (L.)-LACARRA (J. M.)-URIA RIU (J.), *Las peregrinaciones a Santiago de Compostela*, Madrid, 2 t., 1948-9.
- VEIGA (A. Botelho da Costa), *Breves palavras sobre a questão de Ourique*, *O Instituto* 76, 1928, 376-89.
- VILLEMAIN (Abel-François), *Cours de Littérature française*. *Littérature du Moyen Âge*, en France, en Italie, en Espagne et en Angleterre, Bruxelles, 1834, 2 vol.; autre éd. Liège, 1840; nouvelle éd., Paris, 1870.
- VINAVER (Eugène), *A la recherche d'une poétique médiévale*, *Cahiers de Civilisation médiévale* 2, 1959, 1-16.
- VINCENTI (Eleonora), *Bibliografia antica dei trovatori*, Milan-Naples, 1963.
- VISCARDI (Antonio), *Florilegio trobadorico*. Edizione rinnovata da Carla Cremonesi, Milan-Varèse, 1965 (1^e éd. 1945).
- VUOLO (Emilio), *Per il testo della Supplica di Guiraut Riquier ad Alfonso X*, *Studi Mediaevali* 9, 1963, 729-806.
- WAXEL (Platon de), C. r. de: *Cancioneiro de músicas populares*, Porto 1893-5, *Revista crítica de historia y literatura españolas, portuguesas é hispano-americanas* 1, 1896, 370-1.

- WECHSSLER (Eduard), *Frauendienst und Vassallität*, Zeitschrift für französische Sprache und Litteratur 24, 1902, 159-90.
- WHITE (G. H.), *The Complete Peerage*, XII, part 1, Londres, 1953.
- WOLF (Ferdinand), *Studien zur Geschichte der spanischen und portugiesischen Nationalliteratur*, Berlin, 1859.
- ZINGARELLI (Nicola), *Un serventese di Ugo di Sain Circ*, In memoria di N. Caix e U. A. Canello. Miscellanea di filologia e linguistica, Florence, 1886, 243-51.
- ID., *Intorno a due trovatori in Italia*, Florence, 1899. Biblioteca critica della letteratura italiana, 30.
- ID., *Engles nelle rime di Rambaldo di Vaqueiras*, Miscellanea di studi critici in onore di V. Crescini, Cividale, 1910, 113-32.
- ID., *Bel Cavalier e Beatrice di Monferrato*, Studi letterari e linguistici dedicati a Pio Rajna nel quarantesimo anno del suo insegnamento, Florence, 1911, 557-75.
- ZUMTHOR (Paul), *Langue et techniques poétiques à l'époque romane (XI^e-XIII^e siècles)*, Paris, 1963. Bibliothèque française et romane, série C: Études littéraires, IV.

II. Sources manuscrites et Tableau des sigles utilisés

1 Sources galiciennes-portugaises.

- A *Cancioneiro da Ajuda*. Lisbonne, Bibl. du Palais d'Ajuda, sans cote. Période 1280-1380.
- B *Cancioneiro Colocci-Brancuti*. Lisbonne, Bibliothèque Nationale, coté 10.991 (Sala dos Reservados). Première moitié du XVI^e s.
- V *Cancioneiro da Vaticana*. Rome, Bibliothèque Apostolique Vaticane, cod. lat. 4803. Première moitié du XVI^e s.
- Lais galiciens-portugais*. Rome, Bibliothèque Apostolique Vaticane, cod. lat. 7182, ff. 276 r-278 r. Première moitié du XVI^e s.
- «*Autori portughesi*», table de la copie originale de B, dressée par A. Colocci. Rome, Bibliothèque Apostolique Vaticane, cod. lat. 3217, ff. 300 r-307 r. Première moitié du XVI^e s.
- Notes de versification latine et galicienne-portugaise*. Lisbonne, Bibliothèque Nationale, Alcob. ^{C DIV} — 286 —, ff. 37 r-38 v. XIV^e s.
- Papiae vocabularium latinum tribus partibus. Pars prima*. Lisbonne, Bibliothèque Nationale, Alcob. ^{CCCXCII} 424 —. XIII^e s.
- António Ribeiro dos Santos, *Obras*. Tomes 19 à 21. Lisbonne, Bibliothèque Nationale, Fundo Geral 4601, ff. 178 r-194 v; 4602, ff. 32 r-49 v; 4603, ff. 1 r-9 v. Fin du XVIII^e s. (?).

2) Sources occitanes.

- A Rome, Bibl. Apostolique Vaticane, cod. lat. 5232. XIII^e s.
 C Paris, Bibl. Nat., fonds fr. 856. XIV^e s.
 E Paris, Bibl. Nat., fonds fr. 1749. XIV^e s.
 I Paris, Bibl. Nat., fonds fr. 854. Fin du XIII^e s.
 K Paris, Bibl. Nat., fonds fr. 12473. XIII^e s.
 L Rome, Bibl. Apostolique Vaticane, cod. lat. 3206. XIV^e s.
 M Paris, Bibl. Nat., fonds fr. 12474. XIV^e s.
 N New York, Bibl. Pierpont Morgan, ms. 819. XIV^e s.
 R Paris, Bibl. Nat., fonds fr. 22543. XIV^e s.
 Sg Barcelone, Bibl. de Catalogne, ms. 146. XIV^e s.
 a¹ Modène, Bibl. d'Este, fonds Càmpori γ. N. 8. 4; 11, 12, 13. 1589.
 d Modène, Bibl. d'Este, R. 4, 4 (ff. 262-346). XVI^e s.
 f Paris, Bibl. Nat., fonds fr. 12472. Première moitié du XIV^e s.
Leys d'amors. Toulouse, Archives de l'Académie des Jeux floraux. Rédaction en 5 livres. XIV^e s.
Leys d'amors. Toulouse, Archives de l'Académie des Jeux floraux. Rédaction en 3 livres. XIV^e s.
 «Fragment aujourd'hui perdu» [Brunel, Bibliographie des mss. lit. en anc. prov., 1935, n° 257] de Raymond Vidal de Besaudun. Perpignan, Arch. départem. des Pyrénées-Orientales. Fin du XIII^e s (?).
Débat du corps et de l'âme. Paris, Bibl. Nat., fonds fr. 14973. XV^e s.

III. Principales abréviations

Nous avons tenu à être particulièrement clair dans nos citations d'ouvrages et d'articles. C'est pourquoi, mis à part l'usage des sigles traditionnels (ci-dessus, point II) pour citer les manuscrits, il nous a répugné d'employer des abréviations, notamment pour les titres de revue que nous avons préféré citer *in extenso*. Cependant, nous avons admis comme un usage des plus répandus dans la bibliographie française et étrangère l'usage des abréviations suivantes :

BdT	renvoie à PILLET (A.)-CARSTENS (H.), <i>Bibliographie der Troubadours</i> , Halle, 1933.
FEW	renvoie à WARTBURG (W. von), <i>Französisches etymologisches Wörterbuch</i> , en cours de parution depuis 1928.
LR	renvoie à RAYNOUARD (F.), <i>Lexique roman ou dictionnaire de la langue des troubadours comparée avec les autres langues de l'Europe latine</i> , Paris, 1836-45.
Mahn, <i>Gedichte</i>	renvoie à MAHN (C.-A.-F.), <i>Gedichte der Troubadours</i> , Berlin, 1856-73.

- Mahn, *Werke* renvoie au même, *Werke der Troubadours*, Berlin, 1846-47.
- Massó, *Repertori* renvoie à MASSÓ Y TORRENTS (J.), *Repertori de l'antiga literatura catalana. La Poesia I*, Barcelone, 1932.
- R renvoie à RAYNAUD (G.), *Bibliographie des chansonniers français des XIII^e et XIV^e siècles*, Paris, 1884.
- Raynouard, *Choix* renvoie à RAYNOUARD (F.), *Choix de poésies originales des troubadours*, Paris, 1816-21.
- REW renvoie à MEYER-LÜBKE (W.), *Romanisches etymologisches Wörterbuch*, Heidelberg, 3^e éd., 1935, 4^e éd. exactement semblable, 1968.

INDEX

I.

INDEX DES PIÈCES OCCITANES

citées d'après la «Bibliographie der Troubadours»
(BdT) de Pillet-Carstens (1933)

	Page		Page
3,2	287	210,111	279
10,21	286	210,20	48, 279, 286
17,2	284	234,3	114
25,1	131	234,5	114
27,4. ^a	131	234,111	114
30,26	114	234,16	114
32,1	130, 287	242,37	285
70,15	295	243,8	286
70,42	112, 114	248,V	279
74,9	148	248,X	214, 280
74,10	225	248,XI	216
101	223	248,22	279
101,2	227	266,1	128
101,4	227-228	282,13	101
101,5	226	283,1	101
101,7	225	283,2	101
101,9	227	293,4	275
101,14	225	293,11	275
101,16	226	293,22	272
101,17	228-250	293,33	295
112,2. ^a	279	293,35	273
133,112	286	293,40	95
174,10	274	299,1	279
183,12	115	309,I	48, 280
184,1	131	319,1	279
202,12	287	323,111	101
204	277	330,14	287
204,1	128	335,58	128
209,1	186	335,68	279
210,10	286	364,8	286

	Page
364,11	279
364,30	286
364,36	276
364,39	147
366,13	114
366,16	95
366,19	95, 148
370,5	286
392,2	180, 181
392,4	151-194
392,5.*	66
392,7	182
392,9	181
392,13	180
392,15.*	186
392,16	191
392,18	180, 181
392,20	181
392,22	186

	Page
392,28	180
392,31	186
392,32	180
393,1	101
411	196
411,I	287
424,1	101
434,7d	255
434,9b	255
434a,40	255-263
434a,54	261
437,24	287
442,2	277
454	197
457,17	280
457,21	130
457,42	95
458	197
461,202	129

II.

INDEX DES PIÈCES GALICIENNES-PORTUGAISES

Pour les sigles A, B et V, se reporter p. 344. Le sigle *D'H* désigne les numéros d'ordre de notre *Table de concordance des chansonniers galiciens-portugais*, sous presse pour le t. VII, 1973, des *Arquivos do Centro Cultural Português* (Paris), pp. 17-100.

A2 = B92	<i>D'H</i> 65	237
A3 = B93	<i>D'H</i> 66	237
A4 = B94	<i>D'H</i> 67	236, 239
A5 = B95	<i>D'H</i> 68	237
A6 = B96	<i>D'H</i> 69	237
A7 = B97	<i>D'H</i> 70	238
A8 = B98	<i>D'H</i> 71	237
A10 = B100	<i>D'H</i> 73	237
A11 = B101	<i>D'H</i> 74	188
A13 = B103	<i>D'H</i> 76	237
A14 = B107	<i>D'H</i> 80	237
A15 = B108	<i>D'H</i> 81	188, 237
A16 = B109	<i>D'H</i> 82	239
A18 = B111	<i>D'H</i> 84	237
A19 = B112	<i>D'H</i> 85	237, 240
A20 = B113	<i>D'H</i> 86	239
A21 = B114	<i>D'H</i> 87	237
A26 = B119	<i>D'H</i> 92	239
A28 = B121	<i>D'H</i> 94	239
A29 = B122	<i>D'H</i> 95	237
A30 = B123	<i>D'H</i> 96	239
A32 = B147	<i>D'H</i> 118	188
A38	<i>D'H</i> 124	233
A40 = B152	<i>D'H</i> 127	188, 238
A43 = B155	<i>D'H</i> 130	168, 238
A44 = B156	<i>D'H</i> 131	238, 259

		Page
A47 = B159	<i>D'H</i> 134	238, 239
A48 = B160	<i>D'H</i> 135	238
A49 = B161	<i>D'H</i> 136	239
A53 = B165	<i>D'H</i> 140	238
A58 = B169	<i>D'H</i> 145	239
A60 = B171	<i>D'H</i> 147	238
A63 = B174	<i>D'H</i> 150	259
A65 = B177	<i>D'H</i> 153	238
A72 = B185	<i>D'H</i> 161	238
A79 = B182 [bis]	<i>D'H</i> 168	238
A80 = B183 [bis]	<i>D'H</i> 169	238
A82 = B186 [bis]	<i>D'H</i> 172	238
A84 = B188 [bis]	<i>D'H</i> 174	168
A86 = B190	<i>D'H</i> 176	246
A87 = B191	<i>D'H</i> 177	238, 240
A91 = B195	<i>D'H</i> 181	113, 188
A92 = B196	<i>D'H</i> 182	240
A94 = B198	<i>D'H</i> 184	238
A101 = B208	<i>D'H</i> 194	238
A103 = B211	<i>D'H</i> 196	239
A104 = B212	<i>D'H</i> 197	75
A106 = B214-215	<i>D'H</i> 199	239
A108 = B217	<i>D'H</i> 201	241
A110 = B219	<i>D'H</i> 203	238
A113 = B226	<i>D'H</i> 210	238
A114 = B230 → A128 = B243	<i>D'H</i> 214 → 228	106
A117 = B233	<i>D'H</i> 217	239
A118 = B234	<i>D'H</i> 218	238
A120 = B236	<i>D'H</i> 220	239
A126 = B241	<i>D'H</i> 226	105-114
A127 = B242	<i>D'H</i> 227	238
A129 = B250	<i>D'H</i> 235	238, 239
A131 = B252	<i>D'H</i> 237	241
A132 = B253	<i>D'H</i> 238	75, 238
A135 = B256	<i>D'H</i> 241	239
A137 = B258	<i>D'H</i> 243	260
A139 = B260	<i>D'H</i> 245	260
A159	<i>D'H</i> 267	240
A165 = B317 [bis]	<i>D'H</i> 273	260
A169 = B320	<i>D'H</i> 276	239
A170 = B321	<i>D'H</i> 277	174, 246
A176 = B327	<i>D'H</i> 283	245
A182	<i>D'H</i> 289	203
A183	<i>D'H</i> 290	245

		Page
A187 = B338	<i>D'H</i> 298	260
A208 = B359	<i>D'H</i> 319	240
A210	<i>D'H</i> 346	168
A211	<i>D'H</i> 347	240
A217 = B384	<i>D'H</i> 353	240
A247	<i>D'H</i> 407	240
A262 = V51 = B439	<i>D'H</i> 421	236
A269	<i>D'H</i> 434	188
A271	<i>D'H</i> 436	246
A278	<i>D'H</i> 443	37
A279	<i>D'H</i> 444	37
A280	<i>D'H</i> 445	37
A283 = V825 = B1220	<i>D'H</i> 1236	189
A284	<i>D'H</i> 892	189
B37	<i>D'H</i> 10	189, 236
B38	<i>D'H</i> 11	236
B39	<i>D'H</i> 12	236
B [39 bis]	<i>D'H</i> 13	75
B40	<i>D'H</i> 14	168
B55	<i>D'H</i> 29	236, 241
B56	<i>D'H</i> 30	236, 239, 245
B57	<i>D'H</i> 31	236
B58	<i>D'H</i> 32	189, 236-237, 241
B60	<i>D'H</i> 34	237
B61	<i>D'H</i> 35	237
B68	<i>D'H</i> 42	237
B69	<i>D'H</i> 43	237
B70	<i>D'H</i> 44	237
B71	<i>D'H</i> 45	237
B73	<i>D'H</i> 46	237
B79	<i>D'H</i> 52	237
B81	<i>D'H</i> 54	237
B82	<i>D'H</i> 55	237
B83	<i>D'H</i> 56	237
B85	<i>D'H</i> 58	237
B86	<i>D'H</i> 59	189, 239, 247
B90	<i>D'H</i> 63	239
B124	<i>D'H</i> 97	237
B126	<i>D'H</i> 99	239
B127	<i>D'H</i> 100	237
B135	<i>D'H</i> 108	174, 246
B136	<i>D'H</i> 109	237
B142	<i>D'H</i> 113	237
B172	<i>D'H</i> 148	238, 241

		Page
B175	<i>D'H</i> 151	104, 172, 238
B185 [bis]	<i>D'H</i> 171	189
B200	<i>D'H</i> 186	188
B220	<i>D'H</i> 204	238
B223	<i>D'H</i> 207	238, 239, 260
B227 — 243	<i>D'H</i> 221-228	106
B228	<i>D'H</i> 212	239
B [238 bis]	<i>D'H</i> 223	106
B244 et [240 bis]	<i>D'H</i> 229	238
B246	<i>D'H</i> 231	240
B373	<i>D'H</i> 335	245
B449	<i>D'H</i> 430	251
B450	<i>D'H</i> 431	253
B454	<i>D'H</i> 449	93-194
B458	<i>D'H</i> 453	115
B461	<i>D'H</i> 456	260
B462	<i>D'H</i> 457	260
B466	<i>D'H</i> 461	243
B470	<i>D'H</i> 466	189
B [471 bis]	<i>D'H</i> 468	1113, 188
B476	<i>D'H</i> 474	123
B477	<i>D'H</i> 475	1115-135
B1509	<i>D'H</i> 1528	245
B1510	<i>D'H</i> 1529	105
B1511	<i>D'H</i> 1530	105
B1514	<i>D'H</i> 1533	188-189
B1515	<i>D'H</i> 1537	205, 246
B1523	<i>D'H</i> 1542	189, 244
B1531	<i>D'H</i> 1550	244
B1540	<i>D'H</i> 1559	170
B1552	<i>D'H</i> 1571	243
B1561	<i>D'H</i> 1580	240
B [1572]	<i>D'H</i> 1583	246
B1575	<i>D'H</i> 1585	105
B1578	<i>D'H</i> 1588	167, 241
V14 = B403 [bis]	<i>D'H</i> 371	233
V17 = B406	<i>D'H</i> 374	33, 240
V20 = B409	<i>D'H</i> 377	245
V27 = B416	<i>D'H</i> 384	53, 76
V51 = B442	<i>D'H</i> 424	236
V63 = B480	<i>D'H</i> 478	167
V68 = B485	<i>D'H</i> 483	205
V70 = B487	<i>D'H</i> 485	291-299
V77 = B494	<i>D'H</i> 492	260

			Page
V79	= B496 et [144 bis]	D'H 494	250
V87	= B504	D'H 502	260
V111	= B528	D'H 526	189
V123	= B520 [ter]	D'H 537	301-309
V127	= B524 [ter]	D'H 541	301-309
V137	= B534	D'H 551	34
V155	= B552	D'H 569	235
V169	= B566	D'H 583	174
V171	= B568	D'H 585	34, 57, 75, 307
V173	= B570	D'H 587	307
V186	= B583	D'H 600	189
V188	= B585	D'H 602	262
V209	= B607	D'H 623	246
V213	= B610 [bis]	D'H 627	245
V233	= B632	D'H 647	241
V242	= B641	D'H 656	57
V245	= B644	D'H 659	146
V263-4	= B662	D'H 677	189
V273	= B670	D'H 686	206
V278	= B676	D'H 691	34
V294	= B693	D'H 708	33-34
V295	= B694	D'H 709	33-34
V321	= B720	D'H 735	34, 75
V333	= B732	D'H 747	33
V339	= B738	D'H 753	189
V365	= B781	D'H 778	260
V381	= B800	D'H 796	189
V393	= B809	D'H 805	240
V397	= B813	D'H 809	189
V438	= B852	D'H 848	57
V442	= B856	D'H 852	189-190
V447	= B861	D'H 857	96
V454	= B868 à 870	D'H 864	143-146
V456	= B872	D'H 866	308
V459-461	= B875-878	D'H 869	137-147
V462	= B879	D'H 870	34
V488	= B903	D'H 903	34, 57
V507	= B920	D'H 922	34
V556	= B969	D'H 971	241
V559	= B972	D'H 974	174
V561	= B974	D'H 976	260
V570	= B983	D'H 985	298
V573	= B [985 bis]	D'H 988	294
V575	= B987	D'H 990	294

		Page
V577 = B989	<i>D'H</i> 992	293
V578 = B990	<i>D'H</i> 993	245, 295
V591	<i>D'H</i> 1006	243
V592 — 593	<i>D'H</i> 1007	33
V594	<i>D'H</i> 1008	244
V599	<i>D'H</i> 1013	244
V603 = B1013	<i>D'H</i> 1017	246
V625	<i>D'H</i> 1039	36
V628 = B1038	<i>D'H</i> 1042	191
V653 = B1062	<i>D'H</i> 1064	113
V663 = B1072	<i>D'H</i> 1074	76, 190
V666	<i>D'H</i> 1077	35
V668	<i>D'H</i> 1079	172, 247
V683 = B1092	<i>D'H</i> 1094	189
V689 = B1098	<i>D'H</i> 1100	34, 77
V698 = B1107	<i>D'H</i> 1109	241
V710 = B1119	<i>D'H</i> 1121	34
V719 = B1127	<i>D'H</i> 1130	34
V734 = B1142	<i>D'H</i> 1145	35
V735 = B1143	<i>D'H</i> 1146	35
V736 = B1144	<i>D'H</i> 1147	35
V737 = B1145	<i>D'H</i> 1148	35
V738 = B1146	<i>D'H</i> 1149	35
V739 = B1147	<i>D'H</i> 1150	35
V740 = B1148	<i>D'H</i> 1151	35
V741 = B1149	<i>D'H</i> 1152	35
V742 = B [1149 bis]	<i>D'H</i> 1153	35
V743 = B1150	<i>D'H</i> 1154	35
V744 = B1151	<i>D'H</i> 1155	35
V745 = B1152	<i>D'H</i> 1156	35
V746 = B1143 [bis]	<i>D'H</i> 1157	35
V747 = B1144 [bis]	<i>D'H</i> 1158	35
V748 = B1145 [bis]	<i>D'H</i> 1159	35
V750 = B1147 [bis]	<i>D'H</i> 1160	35
V751 = B1148 [bis]	<i>D'H</i> 1161	308
V753 = B1150 [bis]	<i>D'H</i> 1163	145
V757 = B1155	<i>D'H</i> 1167	145
V759 = B1157	<i>D'H</i> 1169	34
V760 = B1158	<i>D'H</i> 1170	145
V761 = [B1158 bis]	<i>D'H</i> 1171	57
V762 = B1159	<i>D'H</i> 1172	234
V763	<i>D'H</i> 1173	36
V775 = B1169	<i>D'H</i> 1186	165
V787 = B1182	<i>D'H</i> 1198	189

		Page
V790 = B1185	<i>D'H 1201</i>	34
V791 = B1186	<i>D'H 1202</i>	34
V793 = B1188	<i>D'H 1204</i>	34
V794 = B1189	<i>D'H 1205</i>	34
V797 = B1192	<i>D'H 1208</i>	75
V819 = B1214	<i>D'H 1230</i>	75
V833 = B1228	<i>D'H 1244</i>	242
V852 = B1247	<i>D'H 1263</i>	241
V866 = B1261	<i>D'H 1277</i>	34
V868 = B1263	<i>D'H 1279</i>	241
V882 = B1276	<i>D'H 1293</i>	260
V887	<i>D'H 1298</i>	36
V904 = B1300	<i>D'H 1316</i>	244
V905 = B1300 [bis]	<i>D'H 1317</i>	172
V907 = B1302	<i>D'H 1319</i>	242
V910 = B1305	<i>D'H 1322</i>	244
V912 = B1307	<i>D'H 1324</i>	260
V913 = B1308	<i>D'H 1325</i>	204, 242
V914 = B1309	<i>D'H 1326</i>	245
V916 = B1311	<i>D'H 1328</i>	244
V921 = B1316	<i>D'H 1333</i>	189
V925 = B1320	<i>D'H 1337</i>	167, 246
V926 = B1321	<i>D'H 1338</i>	243
V927 = B1322	<i>D'H 1339</i>	246
V930 = B1324	<i>D'H 1341</i>	246
V933 = B1327	<i>D'H 1344</i>	167
V937 = B1330 [bis]	<i>D'H 1348</i>	189
V946 = B1339	<i>D'H 1356</i>	244
V963 = B1355	<i>D'H 1373</i>	243, 244
V975 = B1367	<i>D'H 1385</i>	244
V978 = B1370	<i>D'H 1388</i>	242
V980 = B1372	<i>D'H 1390</i>	105
V982 = B1374	<i>D'H 1392</i>	240
V985	<i>D'H 1395</i>	242
V999 = B1390	<i>D'H 1409</i>	240
V1008	<i>D'H 1418</i>	244
V1009	<i>D'H 1419</i>	244
V1010	<i>D'H 1420</i>	241
V1011	<i>D'H 1421</i>	244
V1012	<i>D'H 1422</i>	168
V1021	<i>D'H 1431</i>	211-221
V1024	<i>D'H 1434</i>	172
V1030	<i>D'H 1440</i>	189
V1039	<i>D'H 1448</i>	34, 205

		Page
V1043 = B1433	<i>D'H 1452</i>	76
V1045 = B1435	<i>D'H 1454</i>	167
V1047 = B1437	<i>D'H 1456</i>	260
V1051 = B1441	<i>D'H 1460</i>	172
V1053 = B1442	<i>D'H 1462</i>	244
V1054 = B1443	<i>D'H 1463</i>	260
V1059 = B1449	<i>D'H 1468</i>	246
V1063 = B1453	<i>D'H 1472</i>	241
V1067 = B1457	<i>D'H 1476</i>	188
V1070 = B1460	<i>D'H 1479</i>	245
V1078 = B1468	<i>D'H 1487</i>	170
V1079 = B1469	<i>D'H 1488</i>	170
V1080 = B1470	<i>D'H 1489</i>	188
V1082 = B [1471 bis]	<i>D'H 1491</i>	260
V1089 = B1478	<i>D'H 1498</i>	244
V1090 = B1479	<i>D'H 1499</i>	244
V1099 = B1488	<i>D'H 1508</i>	167
V1102 = B1491	<i>D'H 1511</i>	189
V1104 = B1493	<i>D'H 1513</i>	213
V1105 = B1494	<i>D'H 1514</i>	206
V1108 = B1498	<i>D'H 1517</i>	168, 260
V1120 = B1588	<i>D'H 1598</i>	189
V1127 = B1595	<i>D'H 1605</i>	168
V1128 = B1596	<i>D'H 1606</i>	244
V1130 = B1598	<i>D'H 1608</i>	242
V1142 = B1609	<i>D'H 1620</i>	189
V1144 = B1611	<i>D'H 1622</i>	35, 236
V1155-1156 = B1622	<i>D'H 1634</i>	189
V1160 = B1626	<i>D'H 1638</i>	167
V1167 = B1633	<i>D'H 1645</i>	260
V1168 = B1634	<i>D'H 1646</i>	235
V1174 = B1640	<i>D'H 1652</i>	240, 260
V1177 = B1643	<i>D'H 1655</i>	243, 260
V1178 = B1644	<i>D'H 1656</i>	35, 188
V1185 = B1651	<i>D'H 1663</i>	235
V1186 = B1652	<i>D'H 1664</i>	297
V1187 = B1653	<i>D'H 1665</i>	168
V1191 = B1657	<i>D'H 1669</i>	167
V1195 = B1661	<i>D'H 1673</i>	236

III.

INDEX NOMINUM *

A

ABRIL PEREZ, 76, 190, 191.
 ACONPANNIADO, 269, 270.
 ADEMAR LE NÈGRE, 287.
 AFONSO: Voir ALPHONSE.
 AIMERIC DE BELENOI, 134.
 AIMERIC (d')ÉBRARD DE CA-
 JARC, 23, 24, 25, 26, 31, 52.
 AIMERIC DE PÉGUILHAN, 286.
 AIMERICO: Voir AIMERIC
 d'ÉBRARD.
 ALAMANHAN DE NARBONNE,
 130.
 ALART (A.), 199.
 ALBERT DE MALAVOLTA, 224.
 ALEGRET, 284.
 ALLEN (J. H. D.), 81.
 ALONSO (D.), 48, 49.
 ALPHONSE III D'ARAGON, 29,
 184, 185.
 ALPHONSE II DE PORTUGAL,
 93, 269, 270, 278.
 ALPHONSE III DE PORTUGAL,
 22, 23, 28, 29, 31, 36, 37, 42, 51,
 63, 64, 270, 271, 296.
 ALPHONSE IV, le Brave, 29, 32.
 ALPHONSE VI DE CASTILLE —
 LEON, 48, 49.
 ALPHONSE VII DE CASTILLE
 — LEON, Empereur d'Occident,
 48, 283, 284.

ALPHONSE VIII DE CASTILLE,
 148, 184, 185, 285, 286.
 ALPHONSE IX DE LEON, 220,
 285, 286.
 ALPHONSE X, le Savant, Roi de
 Castille — Léon, 8, 21, 42, 43, 48,
 53, 85, 89, 90, 113, 115-135, 139,
 147, 167, 172, 188, 189, 204, 205,
 214, 219, 223, 225, 226, 227, 228,
 229, 243, 250, 260, 261, 262, 279,
 287, 288, 289, 291-299, 309, 316,
 318.
 ALPHONSE XI DE CASTILLE,
 42, 246.
 ALPHONSE EANES COGOMI-
 NHO, 189.
 ALPHONSE EANES DO COTON,
 205, 241, 288.
 ALPHONSE HENRIQUEZ, 31, 37,
 50, 269.
 ALPHONSE LOPEZ DE BAYAM,
 170, 188, 189, 260.
 ALPHONSE PAEZ DE BRAGA,
 189.
 ALPHONSE SANCHEZ, Comte
 d'Albuquerque, 32, 33, 53, 76,
 240, 245, 260.
 ALPHONSE SOAREZ SANÇA,
 189.

* Cet Index ne relève pas les noms cités dans l'Avant-propos, ni dans la Préface, ni dans la Bibliographie.

AMERICO: Voir AIMERIC d'EBRARD.
 ANGLADE (J.), 72, 78, 82, 83, 95, 107, 118, 159, 176, 192, 195, 214, 225, 229, 261, 267, 271.
 ANGLES: Voir ENGLÉS.
 ANNUNCIADA (J. da), 22, 27.
 ANONYME: Voir CASTILLAN — CATALAN — FRANÇAIS — GÉNOISE — TROVADOR.
 ANTECHRIST, 220.
 APPEL (C.), 114, 129, 155, 156, 157, 160, 161, 163, 164, 166, 169, 171, 173, 174, 177, 187, 190, 230, 234, 235, 287.
 ARNALDO (Dom): Voir ARNAUD (CATALAN?).
 ARNAUD (CATALAN?), 89, 115-135, 139, 219, 288, 289, 318.
 ARNAUD DANIEL 196.
 ARNAUD DE MAREUIL, 114, 196.
 ARNAUD PLAGUES, 130, 131, 287.
 ARNAUD VIDAL, 195.

ARNAUD VIDAL DE CASTEL-NAUDARY, 280.
 ARNAUT: Voir ARNAUD.
 ARNOULT: Voir GATIEN-ARNOULT.
 ARTUS, 275.
 ASENSIO (Eug.), 86.
 ASTON (S. C.), 95, 114.
 AT DE MONS, 48, 272, 279, 288.
 AUGUSTE (l'Empereur), 13.
 AVALLE (d'A. S.), 30.
 AVRIL: Voir ABRIL.
 AYMERIC: Voir AIMERIC.
 AYMERICO: Voir AIMERIC d'EBRARD.
 AYRAS CARPANCHO, 104, 172, 189, 238.
 AYRAS ENGEYTADO, 174, 260.
 AYRAS NUNES, clérigo, 34, 77, 90, 137-148, 243, 308, 309, 317.
 AYRAS PEREZ VUYTUROM, 244.
 AZAIS (G.), 184.
 AZEMAR LE NOIR, 21.
 AZEVEDO, 53.
 AZEVEDO (P. A. d'), 10, 13.

B

BAGLEY (C. P.), 71.
 BALAGUER (V.), 30, 155, 156, 159, 160, 161, 164, 166, 169, 173, 174, 177, 184.
 BALBI (A.), 17.
 BARCELLOS: Voir PIERRE, Comte de Barcellos.
 BARET (Eug.), 20, 21, 263.
 BARTHELEMY, scribe génois, 224.
 BARTHELEMY ZORZI, 225.
 BARTSCH (K.), 107, 145.
 BASTERO, 226.
 BEATRICE, Reine de Castille, 294.
 BEATRICE DE MONTFERRAT, 180, 181, 182.

BEATRIX: Voir la précédente.
 BEAU CHEVALIER (Senhal), 175, 180, 181, 182.
 BECQ, 307.
 BÉDIER (J.), 308.
 BEL CAVALIER: Voir BEAU CHEVALIER.
 BELL (A. F. G.), 46, 47, 65, 67, 76.
 BELLERMAN (Chr. F.), 23, 27, 29.
 BEMBO, 114.
 BENOÎT XIV (pape), 16.
 BERCEO, 85.
 BÉRENGUIER DE PROVENCE, 131. Voir aussi RAYMOND.

BERENGUIERE, nièce du roi Ferdinand III de Castille, 229.
 BERGIN (T. G.), 155, 156, 160, 162, 164, 166, 167, 169, 171, 173, 174, 177, 178, 234.
 BERNALDO: Voir BERNARD de BONAVAL.
 BERNARD AMOROS, 154.
 BERNARD DE BONAVAL, 76, 113, 288, 291-298.
 BERNARD DE CLAIRVAUX (st), 49.
 BERNARD DE VENTADOUR, 21, 101, 112, 114, 128, 129, 134, 196, 197, 295.
 BERNARDET, 279.
 BERNART ESPANHOL, 101.
 BERNHARDT (W.), 48.
 BERTOLUCCI (V.), 208, 216, 304, 315.
 BERTONI (G.), 38, 129, 155, 156, 157, 160, 162, 164, 165, 166, 169, 171, 173, 174, 177, 180, 181, 221, 223, 231, 232, 296, 297.
 BERTOUX (G.), 17.
 BERTRAND D'ALAMANON, 288.
 BERTRAND DE BORN, 197.
 BEZZOLA (R.), 268.
 BLASI (F.), 131.
 BOISSIERE (Cl. de), 84.
 BONAMIS, 269, 270.
 BONI (M.), 219, 220.

BONIFACE CALVO, 90, 120, 191, 218, 223-253, 257, 288, 289, 314, 316, 317.
 BONIFACE DE MONTFERRAT, 180, 181, 186.
 BOSSUAT (R.), 66.
 BOUGEAULT (A.), 17.
 BOULY DE LESDAIN (A.-M.), 157.
 BOUTERWEK (F.), 19.
 BOUTIERE (J.), 187, 221, 286.
 BRAGA (Th.), 8, 14, 24, 30, 31, 32, 35, 36, 37, 38, 46, 54, 62, 63, 71, 73, 79, 112, 114, 137, 190, 212, 262, 292, 302, 303.
 BRAGA (Marquês), 67, 108, 208.
 BRANCIFORTI (F.), 223, 225, 226, 227, 228, 229, 231, 234, 235, 252, 253.
 BRANCUTI (P. A.), 38, 39, 65, 73, 100.
 BRANDAO (A.), 23, 52.
 BRANDÃO (F.), 16, 23, 24.
 BREYMANN (H.), 21, 110, 208.
 BRIDGWATER (W.), 17.
 BRITO (B. de), 16.
 BRITO (J. Soares de), 116.
 BRITTAIN (F.), 155, 156, 160, 162, 164, 166, 169, 171, 173, 177.
 BROQUA (Comte de), 49.
 BRUNEL (Cl.), 154, 287.
 BRUNEL (G.), 157.

C

CADENET, 197.
 CALVI (famille), 224.
 CAMÕES (L. de), 24, 51, 64.
 CAMPOS (A. de), 57.
 CANELLO (U. A.), 58, 62, 73, 95, 296, 302, 303.
 CARSTENS (H.), 305.
 CARTER (H. H.), 27, 40, 81, 108, 208, 252, 253.
 CASINI, 95.

CASTILLAN ANONYME, 90, 195-209, 287.
 CATALAN ANONYME, 197, 199.
 CERCAMON, 271, 278.
 CERVERI DE GIRONE, 90, 191, 248, 255-263, 272, 279, 288, 305, 314, 316.
 CÉSAR (V. J.), 12.
 CHABANEAU (C.), 152, 159, 192, 229.
 CHARLES D'ORLÉANS, 132.

CHEVALIER VERMEIL, 181.
 CHRETIEN DE TROYES, 181.
 CIDADE (H.), 36, 42, 67, 306.
 CLOSSET (A. de), 19.
 CLUZEL (I.), 131, 259, 263, 267,
 285.
 COCHERIL (M.), 49.
 COELHO (F. A.), 79.
 COLOCCI (Ang.), 38, 39, 53, 55,
 56, 65, 73, 100, 103, 147, 165,
 252, 292, 304.
 COMTE DE PROVENCE, 131.
 COMTE DE RODES, 131.
 CORBIN (S.), 271.
 CORNEILLE (M.), 51.

CORNICELIUS (M.), 196, 199,
 200, 201, 202, 204.
 CORVISIERI (C.), 38.
 COSTA (M. da), 268.
 COTARELO VALLEDOR (A.),
 135, 296.
 CRASBEECK (P.), 15.
 CREMONESI (C.), 155.
 CRESCIMBENI (G. M.), 192.
 CRESCINI (V.), 151, 154, 155, 156,
 157, 160, 162, 163, 164, 165, 166,
 169, 171, 173, 177, 188, 190.
 CUNHA (C. Ferreira da), 42, 78,
 79, 80, 81, 205.
 CUSIMANO (G.), 156, 160, 162,
 164, 167, 169, 171, 173, 178.

D

DANTE, 7.
 DAVENSON (Henri), 46.
 DAVID (Em.), 227.
 DAVID (P.), 47.
 DE BARTHOLOMAEIS (V.), 78,
 223.
 DEFOURNEAUX (M.), 53.
 DEHOUCKE (F.), 54, 67, 68.
 DEJARDIN (J.), 122.
 DEJEANNE (J.-M. L.), 30, 272,
 273, 275.
 DELGADA (Na), 262.
 DE LOLLIS (C.), 43, 65, 212, 219,
 221, 275, 289, 292, 293, 297.
 DENIS DE PORTUGAL, 13, 14,
 15, 16, 17, 18, 21, 23, 24, 25, 26,
 28, 31, 32, 33, 34, 36, 37, 38, 39,
 42, 44, 47, 52, 57, 59, 60, 61, 62,
 64, 65, 75, 84, 90, 170, 174, 189,
 235, 260, 262, 270, 289, 291, 299,
 301-309.
 DENIS (F.), 17.
 DENYS: voir DENIS DE PORTU-
 GAL.

DE Riquer (M.), 255, 256, 257,
 259, 261, 262, 263.
 DIAS (Ep.), 36, 190.
 DIAZ PLAJA (G.), 8, 44.
 DIEGO LOPES DE BAYAO, 28.
 DIEZ (F.), 21, 22, 24, 27, 33, 59,
 60, 63, 67, 78, 84, 110, 111, 208,
 224, 302, 303.
 DINIZ: Voir DENIS DE PORTU-
 GAL.
 DIONIGI: Voir DENIS DE POR-
 TUGAL.
 DIONISIO: Voir DENIS DE POR-
 TUGAL.
 DIONISOTTI (C.), 156, 178, 188.
 DOMINCOVICH (R.), 74.
 DOUCE (Reine de Portugal), 184.
 D'OVIDIO, 252.
 DRAGONETTI (R.), 59.
 DRONKE (P.), 59.
 DUCKETT (W.), 57.
 DU-MERIL (E.), 29.

E

EBRARD (famille), 25. Voir
 AIMERIC (d')EBRARD.
 ECCLESIASTE (l'), 116.
 ELEONORE, Reine de Castille,
 287.
 ELIAS CAIREL, 285.
 ELVIRA GONÇALVES, 96.
 EMENADUS, 181.
 ENFAN (l') : Voir PIERRE
 d'ARAGON.
 ENGLÉS (senhal), 186, 191.
 ENIDE : Voir EREC.
 ENTWISTLE (W. J.), 79, 220,
 309.

EQUICOLA (M.), 7.
 EREC et ENIDE, 181.
 ESPINEY (E. d'), 31.
 ESTEVAM : Voir aussi STEVAM.
 ESTEVAN FAYAN, 240.
 ESTEVAM FERNANDEZ BAR-
 RETO, 236.
 ESTEVAM FERNANDEZ d'EL-
 VAS, 189.
 ESTEVAM DA GUARDA, 167,
 172, 189, 204, 242, 243, 244, 245,
 246, 260.
 ETIENNE, 278.
 EUSTACHE ((F.-M.), 132.

F

FAURIEL (Cl.), 20, 21, 27, 30, 31.
 FAVATI (G.), 181.
 FENWICK (F.), 199.
 FERDINAND II DE LEON, 285.
 FERDINAND III le Saint, 21, 22,
 135, 220, 224, 229, 285, 287, 288,
 298.
 FERNAN FERNANDES COGO-
 MINHO, 28.
 FERNAN GARCIA ESGARAVU-
 NHA, 89, 105-114, 238, 239, 286,
 318.
 FERNAN GONÇALVES DE SEA-
 BRA, 168, 240.
 FERNAN RODRIGUES DE CA-
 LHEYROS, 189, 236, 239, 241,
 245.
 FERNAN VELHO, 236.
 FERNANDEZ PEREIRO (N. G.
 B. de), 67, 114.
 FERNANDEZ POUSA (R.), 137.
 FERRAND : Voir FERDINAND.
 FERREIRA (A.), 114.

FERREIRA (Leitão), 24.
 FIGUEIREDO (F. de), 44.
 FILGUEIRA VALVERDE (J.), 8,
 32, 44, 46, 47.
 FONSECA (F. da), 16.
 FONSECA ((Fer. V. PEIXOTO
 da), 45.
 FOUCON DE CANDIE, 181.
 FOUQUET DE LUNEL, 288.
 FOUQUET DE MARSEILLE, 196.
 FOYOS (J. de), 14.
 FRANÇAIS ANONYME, 197, 201.
 FRANCE ((A.), 58.
 FRANCO (F. de Mello), 13.
 FRANCOLIN (amiral), 117.
 FRANK (L.), 25, 30, 32, 47, 87,
 91, 95, 104, 113, 118, 128, 133,
 146, 183, 191, 192, 193, 201, 209,
 257, 258, 261, 262, 263, 267, 268,
 274, 277, 305, 316.
 FRASCINO (S.), 35.
 FRÊCHES (CL.-H.), 26.
 FRÉDÉRIC II, 123.

G

GABRIELLI (A.), 64.
 GAIFFE, 84.
 GALVANI, 152, 155, 156, 160, 161, 163, 164, 166, 169, 170, 172, 174, 176, 190.
 GARCIA GÓMEZ (E.), 70.
 GARCIA MARTINZ, 297, 298.
 GARCIA MEENDIZ D'EIXO, 89, 93-104, 105, 141, 286, 317.
 GARRETT (Almeida), 117.
 GATIEN — ARNOULT, 79, 176, 193, 261.
 GAUCELM FAIDIT, 197.
 GAUVAIN, 181.
 GAVAUDAN, 21, 32, 271, 273, 274.
 GENDROT (F.), 132.
 GÉNOISE ANONYME, 182.
 GERARD: Voir GUIRAUT.
 GIL PEREZ CONDE, 189, 205, 244, 246.
 GIL SANCHES, 286.
 GIRAUD: Voir GUIRAUD.
 GONÇAL'EANES DO VINHAL, 240, 244.
 GONÇALO PAES DE TORONHO, 96.
 GONZALEZ PALENCIA (A.), 69.
 GONZALO RUIZ DE LA BU-REBA, 101.
 GRAMMONT, (M.), 44.
 GRANDINHO (D. A.), 38.
 GRAYSON (C.), 116, 178, 188.
 GROEBER (G.), 31, 42, 47, 64, 86, 93, 155, 199, 267, 304.
 GROULT (P.), 80.
 GRÜZMACHER (W.), 33, 34.
 GUI D'EXCIDEUIL, 181.

GUI D'USSEL, 196.
 GUIETTE (R.), 58.
 GUILLAUME ADEMAR, 196, 287.
 GUILLAUME ANELIER DE TOULOUSE, 272, 277, 278.
 GUILLAUME ANELIER LE TROUBADOUR, 123, 129, 277.
 GUILLAUME VIII DE POITIERS: Voir GUILLAUME X.
 GUILLAUME IX D'AQUITAINE, 115, 305.
 GUILLAUME X D'AQUITAINE, 275, 278.
 GUILLAUME DES BAUX, 186.
 GUILLAUME DE BERGUEDAN, 48, 271, 279, 286.
 GUILLAUME DE CONTRES, 276.
 GUILLAUME FABRE, 280.
 GUILLAUME MOLINIER, 183, 192, 193.
 GUILLAUME DE MONTANHA-GOL, 197, 288.
 GUILLAUME DE SAINT-DI-DIER, 114, 196.
 GUILLAUME DE TUDELE, 271, 276, 278.
 GUIRAUD DE BORNEIL, 25, 196, 285.
 GUIRAUD DE CALENSON, 286.
 GUIRAUT D'ESPANHA, 101.
 GUIRAUD RIQUIER, 21, 209, 214, 215, 216, 271, 272, 278, 279, 280, 288, 297.
 GUIRAUD LE ROUX, 197.
 GUIRAUDO(N), 218.
 GUOSSALBO ROITZ, 101.

H

HANSEN (F.), 85.
 HEGER (K.), 70.
 HENRI III, Roi d'Angleterre, 227.
 HENRI DE BONN, 51.

HENRI DE BOURGOGNE, 19, 49, 50, 63.
 HENRIQUE: Voir HENRI.
 HERCULANO (A.), 13, 37, 50.

HEUR (J.-M. d'), 53, 77, 86.
 HILL (R. T.), 155, 160, 162, 164,
 166, 169, 171, 173, 174, 177, 234.
 HOEPFFNER (E.), 267, 275, 286.
 HOLLIDAY (F.), 71.
 HORAN (W. D.), 223, 225, 226,

227, 228, 231, 232, 242, 243, 252,
 253.

HORRENT (Jules), 66.

HUBER (J.), 126, 233.

HUGUES BRUNENC, 197.

HUGUES DE MATAPLANA, 196,
 197.

I

ILARREGUI (P.), 278.

IMPERIALE DI SANT'ANGELO
 (C.), 224.

INFANT (l') : Voir PIERRE
 D'ARAGON.

J

JACQUES D'ARAGON, 260.

JACQUES I^{er} D'ARAGON, 220,
 294.

JACQUES II LE JUSTE, Roi de
 Sicile puis d'Aragon, 314.

JACQUES GRILL, 223.

JANA DELGADA : Voir DEL-
 GADA.

JANSEN (R.), 51.

JANUS, 115.

JAUFRE DE FOIX, 183, 287, 314.

JAUSBERT DE PUycIBOT, 197.

JEAN : Voir aussi JOÃO.

JEAN BAPTISTE (St), 49.

JEAN II DE CASTILLE, 21.

JEAN II DE PORTUGAL, 27.

JEAN ESTEVE, 128, 129, 272.

JEAN IV DE PORTUGAL, 268.

JEANROY (A.), 25, 31, 46, 47, 54,
 63, 64, 67, 101, 130, 134, 183,
 195, 201, 220, 221, 225, 227, 230,
 235, 267, 271, 274, 280, 284, 285,
 286, 287, 288, 308.

JOANA, 75.

JOÃO D'ABOYM : Voir JOAO
 (PEREZ).

JOÃO AYRAS, 170, 191, 243, 244,
 246.

JOÃO BAVECA, 188, 241, 242,
 245.

JOAO DE GALA (GAYA), 76,
 246.

JOÃO FERNANDEZ D'ARDE-
 LEYRO, 167.

JOÃO GARCIA DE GUILHADE,
 65, 85, 167, 168, 189, 206, 213,
 260.

JOÃO LOBEIRA, 28, 238, 240.

JOÃO LOPES D'ULHOA, 240.

JOÃO NUNES CAMANES, 238.

JOÃO MEENDIZ DE BRETEY-
 ROS, 96.

JOÃO (PEREZ) D'ABOIM, 34,
 206, 241, 244.

JOÃO SERVANDO, 34, 189.

JOÃO SOARES COELHO, 76, 90,
 105, 118, 168, 172, 174, 203, 211-
 -221, 237, 239, 240, 244, 245, 246,
 260, 288, 314, 317, 318.

JOÃO SOARES DE PAVIA (PAI-
 VA), 45, 189.

JOÃO SOARES SOMESSO, 188,
 239, 240.

JOÃO VELHO DE PEDROGAEZ,
 189.

JOÃO ZORRO, 34, 57, 145, 308,
 309.

JODELLE (A.), 306.
JOGLERET, 197.
JOHAM: Voir JOAO.

JUSEP, 130.
JUYAO BOLSEYRO, 165, 233,
247.

K

KASTNER (L.-E.) 158.

KOLSEN (Ad.), 101, 285.

L

LANFRANC CIGALA, 101, 223.
LANG (H. R.), 24, 31, 32, 38,
39, 40, 43, 44, 46, 47, 64, 67, 78,
79, 80, 84, 86, 103, 113, 130, 185,
199, 200, 202, 253, 267, 288, 298,
302, 303.
LANTELM, 101.
LAPA (M. Rodrigues), 45, 46, 47,
55, 56, 67, 68, 73, 79, 80, 81, 85,
86, 116, 118, 119, 120, 121, 122,
123, 124, 125, 126, 127, 130, 188,
190, 204, 212, 213, 233, 262, 263,
292, 298.
LAPESA MELGAR (R.), 48, 49.
LAURE, 57.
LAUSBERG (H.), 80.
LAZAR (M.), 59.
LAZARE, 190.
LECOY (F.), 186.
LE GENTIL (G.), 25.
LE GENTIL (P.), 43, 69, 70, 80,
145, 262.
LEJEUNE (R.), 113.
LESSING (G.-E.), 58.
LEVI-PROVENÇAL (E.), 69, 280.

LEVY (E.), 120, 152, 158, 281.
LI GOTTI (E.), 183, 314.
LINSKILL (J.), 156, 157, 160, 162,
163, 165, 167, 169, 171, 173, 176,
178, 180, 181, 182, 186, 187, 188,
191.
LITTRÉ (Em.), 126.
LLORENS (E. L.), 152.
LOISEAU (A.), 46.
LOMMATZSCH (E.), 155, 156,
160, 161, 162, 163, 164, 165, 166,
167, 169, 171, 173, 174, 177, 178,
190.
LONGNON (J.), 181, 185.
LOPE DIAZ DE HARO, 294.
LOPES (O.), 45, 68, 268.
LOPEZ-AYDILLO (E.), 45.
LOPO, Jongleur, 288.
LOPO LIAS, 86, 243, 244.
LOUIS IX (st), Roi de France,
112, 134.
LOUIS VII DE FRANCE, 37.
LOURENÇO, Jograr, 34, 213, 241,
244.

M

M. M. (F.), 43.
MACHADO (D. Barbosa), 16, 23.
MACHADO (E. Paxeco et J. P.),
39, 73, 74, 76, 79, 80, 94, 95, 96,
97, 98, 99, 102, 116, 118, 119, 120,
121, 122, 123, 124, 125, 126, 127,

137, 190, 204, 208, 212, 213, 233,
234, 245, 247, 252, 253, 292.
MAFALDA: Voir MAHAUT DE
SAVOIE.
MAHAUT DE SAVOIE, 31, 32.
MAHN (C.-A.-F.), 114, 155, 156,

160, 161, 164, 166, 169, 171, 172,
174, 176, 199, 200, 214, 225, 226,
280.
MALMESBURY, 9.
MANUEL (F.), 16.
MARCABRUN, 20, 30, 31, 32, 95,
271, 272, 273, 274, 275, 284, 295.
MARIA, 75.
MARIZ (P. de), 16.
MARROU (H.-I.), 46.
MARTIN CANPINA, 189.
MARTIN-CHABOT (Eug.), 276.
MARTIN CODAX, 53, 54.
MARTIN DE GINZO, 260.
MARTIN PADROZELOS, 241.
MARTIN SOARES, 168, 188, 205,
207, 208, 233, 238, 239, 241, 242,
244, 259, 288.
MARTINEZ SALAZAR (A.), 40.
MARTINON (Ph.), 84, 307.
MASSÓ Y TORRENTS (J.), 157,
195, 196, 197, 199, 255, 257, 268.
MAUS (F. W.), 86.
MEEN RODRIGUES TENOYRO,
233.
MELLO (F. de PINA e de), 16.
MENDINHO, 57.
MENÉNDEZ PIDAL (R.), 33, 40,
43, 45, 65, 69, 156, 160, 162, 164,
166, 169, 171, 173, 184, 186, 216,
232, 267, 270, 284, 287, 294.
MENÉNDEZ Y PELAYO (M.),
31, 35, 46, 64, 68.
MERIMÉE (E.), 65.
METTMANN (W.), 172, 204, 289.

MEYER (P.), 24, 30, 46, 60, 61,
62, 63, 155, 156, 160, 161, 164,
166, 169, 173, 174, 176, 281.
MICHAELIS: Vo'r VASCONCEL-
LOS (C. MICHAELIS de).
MICHEL (Francisque-), 24, 278.
MILA Y FONTANALS (M.), 23,
29, 30, 32, 155, 156, 159, 160,
161, 164, 166, 169, 171, 172, 174,
175, 176, 184, 185, 186, 195, 200,
225, 226, 232, 267, 268.
MILLOT (Cl.), 226.
MIRAMAMOLIN, 276, 277.
MOHL (J.), 20.
MOINE DE MONTAUDON, 258.
MOLINER (Erm.), 196.
MOLL (F. de B.), 120.
MOLTENI (E.), 38, 73, 100, 108,
116, 127, 252, 253.
MONACI (E.), 34, 35, 36, 38, 39,
60, 61, 62, 63, 64, 73, 76, 79, 137,
139, 155, 156, 160, 161, 164, 166,
169, 171, 173, 174, 177, 190, 212,
213, 233, 252, 292, 302, 303.
MONTEVERDI (Ang.), 43, 155,
156, 160, 162, 164, 166, 167, 169,
171, 173, 177, 178, 187, 223, 256,
257, 258, 259, 260, 263.
MORATO (F. M. TRIGOZO
d'ARAGAO), 14.
MOURA (C. LOPES DE), 23, 24,
28, 30, 302, 303.
MÜLLER (J. G. Chr.), 9.
MÜLLER (M.), 114.
MUSSAFIA (A.), 85.

N

NEMESIO (V.), 62.
NICOLAS CALVO, 224.
NOBILING (O.), 40, 65, 85, 208.
NO(S)TREDAME (J. de), 159,
176, 191, 192, 228, 229.
NOVELLO (G.), 65, 108, 208, 252,
253.

NUN'EANES CERZEO, 174, 237,
246.
NUNES (J. J.), 37, 40, 54, 56,
67, 75, 85, 137, 190, 212, 213,
220, 233, 236, 297, 302, 303.
NUNES DE LEON (Edouard),

NUNES DE LEÃO (Duarte),
etc., 15, 23, 27, 34.
NUNO PEREZ SANDEU, 189.

NUNO PORCO, 34.
NUNO FERNANDES TORNEOL,
57, 146, 189, 238.

O

OBIZZO DE MALASPINA, 182.
OLWER (L. Nicolau d'), 268.
ORTIGAO (R.), 57.
ORTIZ (R.), 66.

ORVENIPE (D. L. d'), 54.
OSOYR' ANES, 75, 168, 189, 236.
OVIDE, 59.
OVIEDO Y ARCE (E.), 54.

P

PAAY GOMEZ CHARINHO, 78,
80, 135, 189, 240, 241.
PAAY MONIS, 26.
PAE SOARES DE TAVEIROS,
188, 208, 233.
PAEX: Voir PAAY MONIS.
PAKSCHER (A.), 275.
PALAISIN, 272, 276, 277.
PALEA: Voir PALLEA.
PALHA: Voir PALLEA.
PALLA: Voir PALLEA.
PALLEA, 283, 284.
PANVINI (B.), 186.
PAPIAS, 79.
PARIS (G.), 64, 308.
PATTISON (W. T.), 101.
PAULET DE MARSEILLE, 272,
279, 288.
PAXECO: Voir MACHADO (E.
Paxeco).
PEDRO: Voir aussi PIERRE.
PEDR'AMIGO de Séville, 34, 75,
77, 105, 168, 236, 245.
PEIRE: Voir aussi PIERRE.
PEIRE ESPANHOL.
PEIROBS: Voir le suivant.
PEIROL, 21, 95, 114, 186, 197.
PEIROLS: Voir le précédent.
PEIORS: Voir PEIROL.
PELAEZ (M.), 67, 199, 223, 224,
225, 226, 227, 228, 230, 231, 232,
234, 235, 252, 253.

PELLEGRINI (S.), 24, 26, 39, 42,
43, 53, 56, 60, 65, 116, 118, 119,
120, 121, 123, 124, 125, 126, 127,
134, 135, 208, 292, 295, 297, 298.
PERCEVAL, 181.
PERCEVAL DORIA, 223.
PERDIGON, 196, 286.
PERES (D.), 65.
PERO: Voir aussi à PIERRE.
PERO DA PONTE 167, 168, 188,
235, 240, 241, 243, 245, 260, 288,
289, 291-298.
PERO DE BARDIA, 34.
PERO ENGEYTADO, 189.
PERO (GARCIA) D'ANBROA,
105, 167, 237, 241, 242, 244, 246.
PERO GARCIA BURGALÈS, 75,
105, 113, 168, 188, 238, 239, 240,
241, 242, 246, 260.
PERO GOMEZ BARROSO, 33,
172, 244, 260.
PERO GONSALVEZ DE PORTO
CARREYRO, 34.
PERO GUILLEM, 79.
PERO MAFFALDO, 188, 245.
PERO MEOGO, 34, 75.
PERO DE VEER, 190.
PERO VELHO DE TAVEIROS,
237.
PERTZ (G. H.), 224.
PETRARQUE, 7, 57, 304.
PEYROLS: Voir PEIROL.

PFAFF, 214, 216.
 PHILIPPE I^{er} DE PORTUGAL, 15.
 PHILIPPE III DE PORTUGAL, 15.
 PICANDON, 50, 76, 90, 118, 211-221, 288, 317, 318.
 PICCOLO (F.), 67, 184, 252.
 PIERRE: Voir aussi PEDR' — PEDRO — PER' — PERO — PEIRE.
 PIERRE, Comte de Barcellos, 28, 32, 34, 42, 45, 205, 245.
 PIERRE, Connétable de Portugal, 33.
 PIERRE I^{er} DE PORTUGAL, 39.
 PIERRE III D'ARAGON: Voir aussi PIERRE D'ARAGON (l'Infant), 260.
 PIERRE D'ARAGON (l'Infant), 256, 257, 258, 259, 260, 261.

PIERRE D'AUVERGNE, 101, 285.
 PIERRE BOM, 105.
 PIERRE BREMON RICAS NOVAS, 197, 221, 287.
 PIERRE CARDINAL, 86, 128, 129, 271, 278.
 PIERRE DE COURBIAN, 272, 278, 279.
 PIERRE LE VÉNÉRABLE, 49.
 PIERRE VIDAL, 148, 271, 275, 276, 279, 285, 286.
 PILLET (A.), 176, 305. Voir aussi l'Index I.
 PIMPAO (A. J. da Costa), 25, 26, 32, 39, 41, 42, 43, 103, 155, 292, 297, 298, 302, 303.
 PIRAME ET TISBE, 181.
 PONS BARBA, 288.
 PORTUGAL (J. da Cunha Neves Carvalho), 22, 23.
 PRAMPOLINI (G.), 54.

R

RABELAIS (Fr.), 115.
 RAIMBAUD D'ORANGE, 196, 316.
 RAIMBAUD DE VAQUEIRAS, 50, 66, 90, 151-194, 197, 242, 256, 257, 315, 316.
 RAIMON: Voir RAYMOND.
 RAJNA (P.), 115, 196.
 RAMBALDO: Voir RAIMBAUD DE VAQUEIRAS.
 RAMBAUD: Voir RAIMBAUD DE VAQUEIRAS.
 RAMON: Voir aussi RAYMOND.
 RAMÓN BONIFAZ, 135.
 RAMOS (F.), 45, 69, 302.
 RAYMOND, 101.
 RAYMOND BÉRENGER IV DE PROVENCE, 131, 133, 285.
 RAYMOND BÉRENG(UI)ER V DE PROVENCE, 101.
 RAYMOND DE BOURGOGNE, 50.

RAYMOND LULLE, 260.
 RAYMOND DE MIRAVAL, 186, 196, 197.
 RAYMOND VIDAL DE BESAUDUN, 72, 90, 183, 195-209, 286, 287, 314, 317.
 RAYNOUARD (F.), 9, 10, 11, 18, 20, 27, 107, 112, 114, 120, 151, 155, 160, 161, 163, 164, 166, 169, 170, 172, 174, 176, 190.
 RÉGIO (J.), 303.
 RÉGO (J. TEIXEIRA), 65, 66.
 REINHARDSTOETTNER (K. von), 24.
 REMEDIOS (J. MENDES DOS), 25, 44.
 RENNERT (H. A.), 43.
 RENNINGER (E.), 81.
 RESENDE (André de), 53.
 RESENDE (Garcia de), 13.
 RIBEIRINHA, 41.

RIBEIRO (A.) [= RIPARIUS], 15.
 RIBEIRO (J. P.), 22, 23, 26.
 RIBEIRO: Voir aussi SANTOS (A. RIBEIRO DOS).
 RIQUER: Voir DE RIQUER.
 RIVARA (J. H. DA CUNHA), 18, 22, 23, 27.
 ROCHEGUDE (H. de) 155, 160, 161, 164, 166, 169, 170, 172, 176.
 RODRIGO, 100.
 ROIG (A.), 14.
 RONCAGLIA (A.), 273, 295.

RONGY (J.), 295.
 ROSTAING (Ch.), 316.
 ROY D'ESPANHA, 100.
 ROY FERNANDEZ, 34, 57.
 ROY MARTINZ DO CASAL, 234.
 ROY MARTINZ D'ULVEYRA, 243.
 ROY PAEZ DE RIBELA, 167, 260.
 ROY QUEIMADO, 75, 238, 239, 241, 260.
 RUY: Voir ROY.

S

SAMPAIO (A. FORJAZ de), 54.
 SANCHÁ, 75.
 SANCH'EANES, 115.
 SANCHE I^{er} DE PORTUGAL, 22, 23, 31, 39, 41, 43, 44, 184, 269, 286.
 SANCHE II DE PORTUGAL, 43, 269, 270.
 SANCHE III DE CASTILLE, 235.
 SANCHE VII, le Fort, Roi de Navarre, 277.
 SANCHEZ (T. A.), 33.
 SANCHEZ ALBORNOZ (Cl.), 70.
 SANCHO: Voir SANCHE.
 SANCIO: Voir SANCHE.
 SANSONE (G. E.), 39, 120, 234, 247, 248, 249, 250.
 SANTILLANE (Marquis de), 32, 33, 48.
 SANTOS (A. RIBEIRO DOS), 11, 12, 13, 18, 26, 27.
 SARAIVA (A. J.), 45, 68, 69, 268.
 SARMIENTO (M.), 32, 33.
 SATAN, 293.
 SAUVAGES (abbé de), 126.
 SAVARIC DE MAULEON, 220.
 SCHÄFER, 24.
 SCHIFF (M.), 33.

SCHLEGEL (F.), 57.
 SCHULTZ-GORA (O.), 107, 166, 221, 223, 224, 225, 227, 243.
 SCHUTZ (A.-H.), 187, 286.
 SCOT, 223.
 SCUDIERI RUGGIERI J.), 71.
 SEBILLET (Th.), 84.
 SENA (J. de), 50.
 SHERWOOD (E.), 17.
 SILVA (I. F. da), 18, 19, 27.
 SILVA (J. B. de ANDRADA e), 13.
 SILVA (B. J. de FIGUEIREDO e), 10.
 SILVA (R. MENDES), 16.
 SIMON DORIA, 223.
 SIMON DE MONTFORT, 276.
 SINGER (S.), 67.
 SISMONDI (SIMONDE DE), 19, 20.
 SISOM (almiral), 116, 123.
 SMITH (J. H.), 32, 185.
 SORDEL, 90, 211-221, 287, 288, 305, 314, 318.
 SOUSA (Famille), 89, 93.
 SOUSA (C. de), 16.
 SOUSA (M. de FARIA i [y]), 16.
 SPANKE (H.), 298.
 SPINA (S.), 59.

SPITZER (L.), 216.
 STAËL (M^{me} de), 19.
 STEGAGNO PICCHIO (L.), 270.
 STENGEL (Edm.), 183.
 STERN (S. M.), 70.
 STEVAM COELHO, 34, 75.

STEVAM RREYMONDO, 33.
 STORCK (W.), 24, 64, 303.
 STUART DE ROTHESAY (Ch.),
 9, 10, 11, 17, 19, 20, 21, 22, 27,
 108, 109, 110.
 SYMEON (ioculator), 271.

T

TABORDA (J. da Cunha), 10, 13,
 14.
 TAVANI (G.), 87, 96, 99, 113, 137,
 139, 140, 141, 142, 209, 248, 262,
 263.
 TEISSIER (Jacques), 154.
 TEIXEIRA (J.), 15.
 THERÈSE, 49, 50.

THOMAS '(Ant.), 280.
 TILANDER '(G.), 123.
 TISBE: Voir PIRAME.
 TOBLER (A.), 29.
 TOMIER, 272, 276, 277.
 TOPSFIELD '(L. T.), 186.
 TROVADOR ANONYME, 188,
 246, 247.

U

UC: Voir aussi HUGUES.
 UC DE L'ESCURA, 288.
 UC DE SAINT-CIRC, 95, 130,
 280, 286.

UGO: Voir le précédent.
 UGOLINI (F.), 223.

V

VALMAR (Marquis de), 289.
 VAN BEVER, 307.
 VAASCO: Voir VASCO.
 VARNHAGEN (F. A. de), 24, 28,
 33, 34, 60, 108, 110, 111, 112,
 208, 234, 252, 253, 263, 296.
 VASCO MARTINZ DE RESEN-
 DE, 53, 76.
 VASCO PEREZ PARDAL, 245.
 VASCO PRAGA DE SANDIN,
 188, 189, 233, 236, 237, 238, 239,
 247.
 VASCONCELOS (A. de) 16.
 VASCONCELLOS (J. LEITE de),
 39, 43, 53, 65, 78, 147, 252, 270,
 302.
 VASCONCELLOS (C. MICHAËLIS

de), 8, 10, 12, 13, 14, 15, 16, 17,
 18, 20, 22, 23, 24, 27, 28, 29, 31,
 32, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43,
 45, 46, 47, 53, 57, 64, 68, 76,
 77, 79, 84, 85, 93, 96, 97, 100,
 101, 103, 105, 106, 108, 111, 112,
 113, 129, 130, 147, 155, 156, 160,
 162, 164, 166, 169, 171, 173, 175,
 177, 185, 199, 200, 203, 208, 212,
 213, 216, 217, 219, 220, 233, 234,
 235, 236, 252, 253, 267, 269, 270,
 284, 286, 292, 294, 296, 297, 298,
 304.
 VASQUEZ DE PARGA (L.), 47.
 VEIGA (A. Botelho da Costa), 12.
 VERDIER (T. Lecussan), 18.
 VICENTE (Gil), 44.

VIERGE (la — Marie), 115.
 VILLEMMAIN (A.-F.), 18, 19, 20,
 21, 27, 50.
 VINAVER (E.), 58.
 VINCENT (st), 117, 127.

VINDEL (P.), 53, 54.
 VISCARDI (A.), 155, 156, 160,
 162, 164, 166, 169, 171, 173, 178.
 VOLTAIRE, 58.
 VUOLO (E.), 214, 216.

W

WARTBURG (W. von), 152.
 WAXEL (Pl. de), 43.
 WECHSSLER (Ed.), 113.
 WELLINGTON, 9.

WHITE (G. H.), 9.
 WOLF (F.), 23, 29, 30, 32, 59, 60,
 63.

X

XUANA de Cuerpo garrido, 262.

Z

ZILTENER (W.), 66.
 ZINGARELLI (N.), 95, 181, 186.

ZUMTHOR (P.), 59, 318.

TABLE DES MATIÈRES

	Pages
<i>Avant-propos</i> de M. José V. de Pina Martins	VII-XI
<i>Préface de l'Auteur</i>	3- 6
INTRODUCTION	7- 90
I. État des recherches historiques	9- 52
II. État des recherches thématologiques	53- 72
III. État des recherches sur la métrique	72- 87
PREMIÈRE PARTIE:	
<i>L'utilisation de l'occitan dans les compositions des troubadours galiciens-portugais</i>	91-148
CHAPITRE I. De l'occitan dans une pièce de Garcia Meendiz d'Eixo	93-104
CHAPITRE II. L'emploi de l'occitan dans le refrain d'une chanson d'amour de Fernan Garcia Esgaravunha	105-114
CHAPITRE III. La tenson bilingue d'Arnaud et d'Alphonse X	115-135
CHAPITRE IV. L'emploi de l'occitan dans une chanson d'amour d'Ayras Nunes	137-148
DEUXIÈME PARTIE:	
<i>L'utilisation du galicien-portugais dans les compositions des troubadours occitans</i>	149-263
CHAPITRE I. Le descort plurilingue de Raimbaud de Vaqueiras	151-194

	Pages
CHAPITRE II. La citation d'un Castillan inconnu dans une nouvelle de Raymond Vidal de Besaudun ...	195-209
CHAPITRE III. Picandon, le jongleur de Sordel	211-221
CHAPITRE IV. La connaissance du galicien-portugais par Boniface Calvo	223-253
CHAPITRE V. La connaissance du galicien-portugais par Cerveri de Gironne	255-263

TROISIÈME PARTIE:

<i>Les Cours de Léon et Castille, centres de gravité des lyriques occitane et galicienne-portugaise</i>	265-309
--	---------

CHAPITRE I. Raisons pour lesquelles les troubadours occi- tans n'ont pas visité la cour portugaise et examen de leurs mentions de l'Extrême- -Occident	267-281
CHAPITRE II. La cour de Léon-Castille, lieu d'interpénétra- tion de la lyrique galicienne et de l'occitane	283-289
CHAPITRE III. Le «Trouver à la provençale» selon Alphonse X	291-299
CHAPITRE IV. La «manière provençale» et le «trouver au temps de la fleur» suivant le roi Denis	301-309

CONCLUSIONS

<i>Signification historique et littéraire du recours à l'allophonie par les troubadours galiciens-portugais et par les occitans</i>	311-319
---	---------

BIBLIOGRAPHIE

I. Sources imprimées	323-344
II. Sources manuscrites et Tableau des sigles utilisés ...	344-345
III. Principales abréviations	345-346

INDEX

I. Index des pièces occitanes	349-350
II. Index des pièces galiciennes-portugaises	351-358
III. Index nominum	359-372

ESTE VOLUME I DA COLECÇÃO
CULTURA MEDIEVAL E MODERNA
FOI COMPOSTO, IMPRESSO E ENCADER-
NADO, NAS OFICINAS GRAFICAS DA
LIVRARIA CRUZ DE BRAGA, DE 9 DE
OUTUBRO DE 1973 A 14 DE MARÇO DE 1974,
SENDO A TIRAGEM DE 1000 EXEMPLARES
NUMERADOS DE 1 A 11 E DE I A XXXIV.

